

**DA TRADUÇÃO PARA O PALCO:
O CASO DE *LONG DAY'S JOURNEY INTO
NIGHT* DE EUGENE O'NEILL**

Maria João de Moraes Teles Grilo

Dissertação de Mestrado em Tradução

Especialização em Inglês

MARÇO DE 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução (Área de Especialização em Inglês) realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Maria da Conceição de Albuquerque Emiliano Onofre Castel-Branco, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas, Secção de Estudos Ingleses e Norte-Americanos, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa, de Março de 2010

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

A orientadora,

Lisboa, de Março de 2010

Ao meu pai

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria da Conceição Emiliano Castel-Branco, orientadora da presente dissertação, agradeço o incansável apoio e as valiosas sugestões ao longo da pesquisa e da reflexão efectuadas sobre uma área relativamente pouco estudada, mas de extremo interesse e repleta de desafios.

À Professora Doutora Helena Barbas agradeço não só a amabilidade com que me facultou a sua tradução, “o seu documento de trabalho”, *Uma Longa Jornada Noite Adentro*, sem o qual o objectivo inicial deste trabalho teria de ser reformulado, como a sua disponibilidade e prontidão em responder a perguntas consideradas fundamentais para a contextualização da sua tradução.

RESUMO

Da Tradução para o Palco: o caso de *Long Day's Journey into Night*,

de Eugene O'Neil

Maria João de Moraes Teles Grilo

Os actuais estudos acerca da tradução teatral assentam nos princípios teóricos e descritivos postulados pela *Manipulation School*, designadamente a abordagem cultural de Susan Bassnett e de André Lefevere e a abordagem descritiva de Gideon Toury, ambas na esteira da teoria polissistémica de Itamar Even-Zohar.

Integrada no âmbito da tradução literária, a tradução teatral constitui uma área ainda relativamente pouco estudada, embora se tenha verificado, nas últimas duas décadas, um crescente interesse patente no aparecimento de contribuições teóricas e de estudos de caso. Com efeito, a tradução teatral, devido à sua própria essência marcada pela dialéctica entre literatura e arte performativa, oferece duas possibilidades ao tradutor, ambas legítimas e intimamente associadas à função da tradução na cultura de chegada: a) traduzir o texto dramático exclusivamente na qualidade de texto literário; b) traduzir o texto dramático através da sua integração no contexto mais amplo da encenação, privilegiando o seu carácter performativo.

PALAVRAS-CHAVE: drama, teatro, texto dramático, texto teatral, representação teatral, tradução de drama, tradução teatral, representabilidade, domesticação, estranhamento.

ABSTRACT

From Translation to Stage: the case of *Long Day's Journey into Night*

by Eugene O'Neill

Maria João de Moraes Teles Grilo

Studies on theatre translation are currently based on the theoretical and descriptive principles postulated by The Manipulation School, namely Susan Bassnett and Andre Levefere's cultural approach and Gideon Toury's descriptive approach, both following the steps of Itamar Even-Zohar's polysystem theory.

Integrated in literary translation, theatre translation is a relatively underdeveloped area in Portugal, though, in the last two decades, there has been an increasing interest manifested in the emergence of new theoretical contributions and case studies. The inherent dialectical relationship between literature and performance, theatre translation offers two options to the translator, both legitimate and related to the function of the translation in the target culture: 1) translating the dramatic text exclusively as a literary text; 2) translating the dramatic text as a component of the broader context of the *mise en scène*, privileging its performability traits.

KEYWORDS: drama, theatre, dramatic text, theatrical text, performance, drama translation, theatre translation, performability, domestication, foreignization.

ÍNDICE

1. Introdução	1
2. A Problemática da Tradução para Teatro	4
2. 1. Texto dramático e representação: variações de uma mesma arte	4
2. 1. 1. Texto dramático e texto teatral	6
2. 1. 2. A representação teatral	10
2. 2. Tradução de drama e tradução teatral	13
2. 2. 1. A viragem cultural dos anos 80	14
2. 2. 2. O papel da tradução teatral.....	19
2. 2. 3. O conceito de representabilidade.....	24
3. Da Tradução para o Palco	30
3. 1. <i>Long Day's Journey into Night</i> : breve contextualização	30
3. 2. <i>Jornada para a Noite</i> e <i>Uma Longa Jornada para a Noite</i> : análise contrastiva e crítica da tradução	31
3. 2. 1. Tradução da literariedade.....	33
3. 2. 2. Tradução da representabilidade	53
4. Conclusão	59
5. Bibliografia	62
 Anexo I: História pré-cénica de <i>Long Day's Journey into Night</i>	i
Anexo II: Acção intercénica de <i>Long Day's Journey into Night</i>	iv
Anexo III: Entrevista a Helena Barbas	vi

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação insere-se no âmbito da tradução literária, muito em particular, na problemática da tradução para teatro que, exigindo preferencialmente uma colaboração entre tradutor, encenador e actor, está ao mesmo tempo inscrita no contexto da encenação do texto dramático e, como tal, excede os limites de uma tradução meramente interlingual. Recorrendo a determinados pressupostos e/ou moldes teóricos da área dos Estudos de Tradução e dos Estudos Teatrais, centra-se no estudo de caso de diferentes traduções de um texto dramático.

Desde a Antiguidade Clássica, o drama é entendido como género literário, obedecendo, no início, a premissas aristotélicas e a princípios de composição universais, designadamente o conflito, o diálogo, o espaço e o tempo, assim como as personagens, que permitem a sua inclusão na literatura. Não obstante a sua integração no campo literário, o teatro é indissociável de um outro universo, o das artes performativas e, como tal, apresenta especificidades que, ao contrário da narrativa e da lírica, o destinam à representação. É precisamente pelo facto de apresentar duas dimensões distintas, a verbal e a performativa, que o texto dramático coloca dificuldades específicas ao tradutor que deverá seguir uma metodologia e critérios muitas vezes diferentes dos da restante prática da tradução literária.

Desta forma, a presente dissertação tem como principais objectivos a abordagem da especificidade da tradução aplicada ao teatro, assim como a consideração das práticas tradutórias exercidas neste âmbito, mediante a função da tradução na cultura de chegada, os objectivos do tradutor e as condições socioculturais. Apesar de não existir consenso entre teóricos e tradutores como Susan Bassnett e Patrice Pavis, um dos critérios mais importantes para a tradução de um texto dramático é o da representabilidade. Assim, a análise da relação entre prática tradutória e prática cénica está igualmente integrada neste estudo.

Para esse efeito, a metodologia seguida é de carácter tipológico, partindo de um levantamento bibliográfico e da pesquisa dos textos primários em bases de dados actualizadas, designadamente a PORBASE e a CETBASE. Os dados recolhidos contribuem para ilustrar alguns aspectos do estado da arte nesta área e foram

fundamentais para a realização de uma crítica de tradução assente em objectivos e critérios seleccionados de acordo com o objecto de estudo e com a teoria de tradução utilizada.

As reflexões teóricas iniciais servem de base para a comparação crítica entre *Long Day's Journey into Night* e as traduções de Jorge de Sena e de Helena Barbas, *Jornada para a Noite* (1992) e *Longa Jornada para a Noite* (2008), respectivamente. A escolha destas duas traduções, em detrimento da de Paulo Ferreira da Silva Teles, realizada em 1983, prende-se essencialmente com dois factores. Por um lado, o espaço de cinquenta anos que as separa, reflectido nos diferentes critérios e opções de tradução. Por outro, a inexistência de notas de encenação nas traduções seleccionadas, ao contrário do que sucede no trabalho de Paulo Teles, diferenciando-as deste último e permitindo a análise exclusiva do trabalho do tradutor. Com efeito, dada a síntese exigida pelas normas de elaboração da dissertação, não seria possível uma análise exaustiva das três traduções e, em particular, a eventual relevância e interferência das notas de encenação na tradução, como sucede no texto referido de Paulo Teles, *Longa Viagem para a Noite*.

Integrando-se também no âmbito da crítica de tradução, esta dissertação, servindo-se de uma metodologia de ordem comparativa e contrastiva, visa o apuramento e a análise das principais estratégias e critérios de tradução escolhidos por cada tradutor perante as dificuldades de tradução levantadas pelo texto de partida. Essas dificuldades são agrupadas segundo parâmetros associados ao nível linguístico e ao nível pragmático do texto de partida.

Relativamente à estrutura do trabalho, o primeiro capítulo, de carácter introdutório, como se pode verificar, incide sobre o enquadramento científico do objecto de estudo, os critérios para a selecção do *corpus* assim como os objectivos e a metodologia adoptados. O segundo capítulo corresponde, num primeiro momento, à análise e à caracterização do texto dramático e da representação. Inseridos em sistemas semióticos distintos e mediados pelo texto teatral, constituem ambas manifestações da arte teatral que, nesse sentido, assenta em conjuntos heterogéneos mas interligados de signos verbais e não verbais. Num segundo momento é descrito o estado da arte no âmbito da tradução teatral, designadamente os seus pressupostos tradutológicos, as correntes práticas tradutórias, intimamente associadas a diferentes concepções de tradução teatral, e o conceito fundamental de representabilidade. O terceiro capítulo

compreende um breve enquadramento histórico do teatro norte-americano na primeira metade do século XX, as principais influências e características da obra de Eugene O'Neill, bem como a contextualização de *Long Day's Journey into Night* (1956), muito em particular, a sua transposição para a língua e para o palco portugueses. Todos estes dados antecedem a parte essencial do capítulo, ou seja, a análise crítica *per se*, assente em determinadas linhas teóricas e dividida em duas etapas: tradução do texto literário, e tradução da representabilidade. O quarto capítulo ou conclusão apresenta algumas considerações finais desenvolvidas e elaboradas a partir da análise contrastiva do *corpus* seleccionado.

Após as indicações bibliográficas utilizadas na elaboração da dissertação, inclui-se, em anexo, duas sinopses cronológicas da autoria de Engil Törnqvist acerca das personagens e dos acontecimentos de *Long Day's Journey into Night*, bem como a entrevista a Helena Barbas.

Pretendeu-se, assim, com este trabalho, salientar determinados aspectos da tradução teatral, analisando diversas componentes do texto e a sua actualização na prática do teatro, a partir do estudo do original de Eugene O'Neill e duas das suas traduções em língua portuguesa. Tal como refere Christine Zurbach, “a tradução teatral pode ser considerada, em primeiro lugar, como um caso exemplar da dimensão interdisciplinar de toda a investigação do teatro a par com a da tradução.” (Zurbach *in* I. L. C. Margarida Losa, 2005: p. 25).

2. A Problemática da Tradução para Teatro

2.1. Texto dramático e representação: variações de uma mesma arte

When you come into the theater, you have to be willing to say, "We're all here to undergo a communion, to find out what the hell is going on in this world." If you're not willing to say that, what you get is entertainment instead of art, and poor entertainment at that.

David Mamet, *Three Uses of the Knife*

A arte do teatro, intimamente relacionada, nos seus primórdios, com o mito e o ritual, apresenta um carácter marcadamente dicotómico, espelhado num leque de dualidades como produção literária e espectáculo; perenidade e efemeridade; *lexis* e *opsis*; acto individual e prática social, à qual se poderia dar continuidade *ad infinitum*.

Com efeito, o fenómeno teatral tem como traço particular e distintivo o diálogo entre dois sistemas semióticos, o verbal e o não-verbal, manifestando-se em dois elementos diferentes, mas interligados, o texto dramático e a representação teatral, que permitem a sua concretização enquanto arte e veículo de uma experiência estética, e enquanto processo comunicativo com uma dada função cultural e social. Tal como refere o encenador suíço Adolphe Appia (1921), a arte dramática, cuja essência é figurativa, busca elementos de outras artes, desde a literatura à arquitectura, passando pela pintura, pela escultura e pela música. Através de sistemas semióticos diferentes, conjuga e manipula-os de forma a produzir significado e a provocar um determinado efeito no público que vê, ouve, sente e interpreta o que está a ser representado em palco, exigindo a sua presença integral:

A arte dramática comporta, antes de tudo, um texto [...]; é a sua parte de literatura (e de música). Esse texto é confiado a seres vivos que o recitam ou o cantam, representando a vida em cena; é a sua parte de pintura e de escultura [...]. Enfim, a arquitectura pode ser mais ou menos evocada em torno do actor, tanto como em torno do espectador, porque a sala faz parte da arte dramática, pelas suas exigências ópticas e acústicas. (*apud* Vasques, 2003: 84).

Distante da concepção de teatro enquanto ritual e propulsor de uma experiência mística e/ou religiosa, a arte dramática é reflexo da consciência e da vida humanas, bem como das suas infinitas possibilidades, assumindo ao longo da história propósitos e inspirações diferentes que ditaram o surgimento de verdadeiros movimentos teatrais,

designadamente o teatro naturalista, o teatro do absurdo, o teatro épico e o teatro político, entre outros:

Instead of celebrating the divine or supernatural perspective, the art of the theatre conveys human experiences, human destinies, human greatness, and human misery. Compared with everyday life, religious ritual dazzled people. Compared to everyday existence, dramatic theatre lures human beings from the poverty and triviality of humdrum experience to a vision of the infinite potentialities of life previously only vaguely felt. The sensuousness of the dramatic event confirms the validity of the vision. Dramatic art focuses a clear and intense light on the magic of human possibility. (Kuritz, 1988: 10).

Face ao carácter complexo e multifacetado do processo teatral, resultante da dialéctica entre os sistemas literário e teatral, surgem duas posições distintas, reflexo da própria evolução histórica da concepção de teatro. Por um lado, a sobreposição do texto dramático à representação, considerada sua mera expressão em palco. Neste caso, verifica-se uma sacralização do texto dramático que pré-determinará a encenação e, por conseguinte, a representação do mesmo. Por outro lado, a subordinação do texto dramático à síntese cénica e a sua rejeição enquanto elemento dominante. Defendida pelos actuais estudos teatrais, esta concepção de teatro considera-o um sistema onde se conjugam códigos semióticos heterogéneos e interdependentes no qual o texto dramático é simplesmente um dos elementos da representação. A ênfase dada à representação como um todo, sem hierarquias pré-estabelecidas, concede plenos poderes artísticos ao encenador, cujo antecessor remoto é o *didaskalos*, que se torna, assim, ele próprio um criador e não um mero transmissor ou decodificador da mensagem e das intenções do dramaturgo, promovendo novas leituras e descobrindo novas formas de contar uma história. E se assim não fosse, de que valeria assistir a mais do que uma representação de uma dada obra dramática?

Partindo do pressuposto de que o texto dramático constitui, em geral, o ponto de partida para uma eventual representação em palco, a relação entre ambos é variável pois o texto literário tanto pode possibilitar uma variedade de interpretações e representações, dentro das quais o encenador escolherá a mais apropriada, como pode determinar minuciosamente a forma como os eventos são representados em palco como se verifica, por exemplo, em *Long Day's Journey into Night* (1956) de Eugene O'Neill. Nesse sentido, tal como afirma John Rouse, a relação entre texto dramático e

performance é determinada pelo possível e pelo permitido (Rouse *in* Reinelt, 1992). No entanto, o encenador, dotado de grande liberdade semiótica, não tem necessariamente de seguir as indicações presentes nas didascálias, podendo manipular o texto e adaptá-lo à sua própria visão criativa, complicá-lo ou torná-lo mais ambíguo. Pode ainda ter como prioridade o respeito a uma determinada convenção teatral ou a certos princípios ideológicos e estéticos. Esta situação acentua-se em determinados movimentos e correntes que pretenderam revolucionar a concepção e a prática teatrais.

2.1.1. Texto dramático e texto teatral

Na *Poética*, Aristóteles postula como matriz da actividade poética a mimesis, a imitação, isto é, a representação dos homens em acção e dos seus caracteres, ora marcados pelo vício, ora pela virtude. Recorrendo a meios e objectos diferentes, a imitação realiza-se segundo os modos épico, lírico e dramático. Aqui reside a génese da tripartição tradicional dos géneros literários (cf. Aristóteles, 2004).

O texto dramático pertence à literatura, muito em particular ao modo dramático, devendo ser claramente distinguido do texto teatral, sobre o qual nos debruçaremos mais adiante. Sendo um texto literário, encontra-se regulado pelo código de um sistema semiótico específico, o da literatura. À semelhança do modo narrativo, o drama¹, visando representar a vida humana, apresenta uma sequência de acções e de eventos integrada numa dada moldura espacio-temporal, realizada por agentes e capaz de perturbar o *status quo*. Gradualmente, esses eventos adquirem uma densidade dramática que culminará no clímax, seguindo-se, em regra, o estabelecimento de uma nova ordem. Para a construção da dinâmica de conflito é fundamental a estrutura dialógica do texto dramático, marcadamente performativo e repleto de elementos deícticos, pois é precisamente o diálogo que permite a confrontação de posições opostas, bem como a penetração na esfera da intersubjectividade e das relações inter-humanas (cf. Silva, 1990).

Todavia, o drama distingue-se da narrativa por corresponder a um discurso mimético, um discurso de acção, não apresentando, em regra, marcas de diegese. Recorrendo às palavras de Alessandro Serpieri “the theatre is mimesis of the lived, not

¹ Keir Elam define drama como “mode of fiction designed for stage representation and constructed according to particular (‘dramatic’) conventions.” (Elam, 1997: 2).

the detachment of the narrated.” (*apud* Elam, 1997: 113). De facto, o texto dramático tem como emissor um autor oculto, sendo inexistente a figura do narrador, o que confere um carácter imediato à acção, quando transposta em palco, ao nível da sua produção e recepção simultâneas. Como tal, o presente é o tempo por excelência da acção dramática, assim descrito por Peter Szondi:

[...] the present passes and is transformed into the past, but as such ceases to be the present. The present passes effecting a change, and from its antitheses there arises a new and different present. The passage of time in the drama is an absolute succession of ‘presents’. (*apud* Elam, 1997: 118).

Formalmente, o texto dramático é composto por réplicas e didascálias. Em regra, as réplicas correspondem ao diálogo entre as *dramatis personae*, e as didascálias ao texto secundário, embora também possam estar implícitas nas falas das personagens. Muito sumariamente, as didascálias ou indicações cénicas situam a história no tempo e no espaço, caracterizam física e psicologicamente as personagens, fornecem indicações sobre a sua movimentação em palco, os seus gestos e o modo como devem proferir as réplicas, definindo ainda a disposição do cenário. É precisamente ao nível das didascálias que surge a sombra do autor.

Devido a esta estrutura formal, o texto dramático tende a comandar o funcionamento dos signos da representação em palco, tendo como mediadores o encenador e o actor, embora haja, naturalmente, signos autónomos, produzidos sem relação directa ou indirecta com o texto. Nesse sentido, Anne Ubersfeld associa o discurso dramático a um conjunto de ordens:

Le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir de se comprendre autrement que comme une série d’ordres donnés en vue d’une production scénique, d’une représentation, d’être adressée à des destinataires-médiateurs, chargés de le répercuter à un destinataire-public. (Ubersfeld, 1982: 235).

Ao contrário de Anne Ubersfeld, que confere um valor imperativo a todo o discurso dramático, Patrice Pavis (2000) relativiza-o, afirmando que as didascálias não são directivas absolutas, nem constituem a verdade suprema do texto dramático. Como tal, o encenador não tem qualquer obrigação de as seguir religiosamente. Pavis vai ainda mais longe ao questionar a utilidade e a função da encenação caso esta se limitasse a repetir e a veicular apenas o que está escrito e descrito no texto dramático. Pelo

contrário, a encenação deverá explorar e desafiar o texto, abrindo o seu leque de possíveis leituras.

Ao constituir um discurso de acção, sem elementos de narração, o discurso dramático evidencia marcas de representabilidade, gestualidade e fisicalidade (Elam, 1997: 142), passíveis de serem condensadas num único conceito: teatralidade. São precisamente as matrizes textuais de representabilidade, específicas do texto dramático, que colocam em evidência a sua teatralidade e a sua tendência em resultar num texto teatral. Roland Barthes define “teatralidade” da seguinte forma:

Qu’est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique. [...] Mais dès qu’on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu’ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations [...] ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c’est cela, la théâtralité : une épaisseur de signes [...]. (Barthes, 1964: 258).

De facto, não sendo exclusiva da representação propriamente dita, a teatralidade também está inscrita no próprio texto dramático, designadamente nas didascálias, que se referem ora à personagem, ora à cena, bem como nos indícios de denegação teatral, isto é, de ilusão referencial e de consciência do carácter ficcional do drama (Ubersfeld, 1982). Parece haver um elo de ligação entre o conceito de denegação teatral e a concepção de Keir Elam acerca do drama. Inspirando-se na teoria dos mundos possíveis da Lógica, Elam considera o mundo dramático um mundo possível, ou seja, um *elsewhere* susceptível de ser representado no nosso mundo real com o qual partilha fortes semelhanças, designadamente ao nível das leis lógicas e físicas, funcionando, em certa medida, como um espelho. Esse “outro lugar” constitui uma construção hipotética e alternativa que, embora seja reconhecida pelo público como sendo irreal, é encarada como se estivesse em decurso no aqui e no agora ficcionais (Elam, 1997: 99-117).

O texto teatral distingue-se do texto dramático por constituir um fenómeno que depende apenas parcialmente do sistema semiótico literário. Como tal, em regra, não está incluído no corpus textual a que denominamos “literatura”, apresentando características comunicacionais diferentes. Embora apresentem diferenças fundamentais, texto dramático e texto teatral não são antinómicos, nem estabelecem uma relação de subordinação entre si. Na realidade, encontram-se clara e intimamente

interligados visto o primeiro estar, geralmente, na origem do segundo, e de terem ambos marcas de teatralidade (cf. Silva, 1990).

Em regra, o texto dramático concretiza-se em texto teatral ou espectacular através de uma transcodificação ou transposição intersemiótica. Porém, existem textos dramáticos, tais como os pertencentes ao “drama literário” ou *closet drama*, de que são exemplo *Prometheus Unbound* (1820) de Percy Bysshe Shelley ou *Manfred* (1816-17) de Lord Byron, cuja estrutura formal e semântica não os destinam à representação.

A transcodificação intersemiótica retira o texto principal do universo da comunicação literária, metamorfoseando-o num texto realizado oralmente, proferido por sujeitos de enunciação ficcionais, encarnados por actores, e dirigido a um receptor colectivo, o público, através do canal vocal-auditivo (cf. Silva, 1990). Nesse sentido, o texto teatral e, por conseguinte, o discurso teatral, em regra, impulsionados e gerados pelo carácter performativo do discurso dramático, são igualmente parte integrante do espectáculo e, como tal, só podem ser totalmente compreendidos a esse nível visto serem determinados por um contexto de enunciação específico. De facto, o discurso teatral pode ser considerado ambíguo e incompleto até estar devidamente contextualizado com o auxílio dos elementos semióticos apropriados através da representação *per se*. Nesta linha de raciocínio, a afirmação de Michel Foucault, poderá ser aplicada ao discurso teatral: “On ne dit pas n’importe quoi à n’importe quel moment dans n’importe quel lieu.” (*apud* Ubersfeld, 1982: 259).

Este processo implica ainda a passagem de um discurso exclusivamente performativo, através do qual as personagens “fazem coisas com palavras”, para um discurso ostensivo, através do qual a comunicação intracénica estabelecida entre as *dramatis personae* e a comunicação extracénica cujo receptor é o público, se realiza mostrando. Relativamente ao receptor, o texto dramático mostra contando e o texto teatral conta mostrando. Segundo Keir Elam, a ostensão corresponde a uma forma primitiva de significação que, no caso da representação teatral, permite, através do gesto deíctico, indicar o referente em questão, sem o recurso a uma definição, explicação ou descrição (Elam, 1997: 29-30).

Este processo de “retextualização” é levado a cabo pelo encenador. Em função de códigos culturais e estéticos, do horizonte de expectativas do público e das suas motivações artísticas, o encenador lê o texto dramático, interpreta-o e define as condições e características da transcodificação “dramático-teatral”, tornando-se, assim,

a figura que confere autoridade ao texto teatral e a *raison d'être* das escolhas de encenação: “/Director/ has become that sign we use to inscribe that connotational consistency and interpretational purpose we propose to glimpse within and behind a ‘weaving together’ of the strands of the dramatic with those of the performance text.” (Rouse *in* Reinelt, 1992: 147).

2.1.2. A representação teatral

A dimensão performativa e as marcas de teatralidade permitem a transformação do texto dramático em texto e discurso teatrais, marcadamente ostensivos e parte integrante da representação teatral cuja existência termina no fim do espectáculo, permanecendo viva apenas na memória do público. Segundo Jacques Derrida “A representação teatral acaba, não deixa atrás de si, atrás da sua actualidade, nenhuma marca, nenhum objecto que se possa guardar. Não é nem um livro, nem uma obra, mas uma energia, e neste sentido é a única arte da vida.” (*apud* Mateus, 2002: 109).

Tradicionalmente fruto do texto dramático e do texto de *mise en scène* ou guião, a representação teatral alicerça-se num sistema de signos diversos, integrado num processo de comunicação em que participam emissores, mensagens, canais e um receptor colectivo. Os signos verbais manifestam-se na mensagem verbal que inclui signos linguísticos e acústicos. Os signos não verbais estão presentes no próprio código teatral do qual fazem parte os códigos visual, acústico, proxémico², quinésico³ e paralinguístico⁴. Todos contribuem para uma *semiotic thickness*, segundo Elam, característica do discurso teatral (Elam, 1997: 44-45).

Associado ao conceito de *opsis*, um dos elementos constitutivos da tragédia estipulados por Aristóteles na *Poética*, a par de *lexis*, o espectáculo é marcadamente ostensivo não só ao nível da concretização oral do texto dramático, mas, em particular, ao nível da transcodificação das didascálias em actos, em movimentos, em objectos, em espaço cénico, em efeitos acústicos. De acordo com Barthes, toda esta polifonia informacional e todos estes elementos, são captados através do olhar e do ouvido.

² Edward T. Hall (1966) define proxémica como “the interrelated observations and theories of man’s use of space as a specialized elaboration of culture”. (*apud* Elam, 1997: 62).

³ O código quinésico compreende os movimentos, os gestos, as expressões faciais, a postura.

⁴ O código paralinguístico inclui a entoação, o tom, a enunciação, a altura, o ritmo. Juntamente com o código quinésico, permite detectar o estado, as intenções e a atitude do falante e, inclusive, esclarecer as ambiguidades do acto de fala.

Segundo Ortega y Gasset, a dialéctica entre ver e fazer-se ver é inerente ao teatro: “[...] el Teatro es un edificio que tiene una forma interior orgánica constituida por dos órganos- sala y escenario- dispuestos para servir a dos funciones opuestas pero conexas: el ver y el hacerse visto.” (*apud* Basílio, 2007: 474). Nesse sentido, o espectáculo teatral corresponde a uma amplificação e materialização da dimensão performativa latente no texto dramático, constituindo esta a génese e a entidade propulsora da “retextualização”.

Uma vez que no âmbito do espectáculo se verifica a passagem de um sistema semiótico para outro [diferente], o código teatral pressupõe uma relação de equivalência entre os signos textuais e os da representação que terão, nesse sentido, de ser idênticos ou extremamente aproximados. De facto, segundo uma perspectiva tradicional de encenação que, para Patrice Pavis, constitui uma confrontação entre duas ficções, o texto e o palco (Pavis, 2000: 35), uma das tarefas do encenador será transformar e pôr em evidência os signos não linguísticos do texto dramático, mostrando aquilo que se encontra no domínio do não dito, ou do dito conotativo. Por outras palavras, o encenador, com ou sem a colaboração do dramaturgo, através dos sistemas de enunciação ficcional e cénico, deverá conferir um dado sentido e ângulo de interpretação, assim como uma situação contextual aos enunciados emitidos pelas personagens. A este nível, a dêixis⁵ é fundamental pois enfatiza e unifica os significados veiculados por todos os elementos em cena, desde a entoação, aos níveis e registos de língua, da quinésica às relações proxémicas. Ao possibilitar a troca de informações ao nível sensorial e motor, a dêixis estabelece uma ponte entre gesto e discurso, completa e reforça o significado transmitido pelos actos de fala, permitindo, por exemplo, indicar a intencionalidade da fala e descortinar possíveis ambiguidades nas réplicas⁶. Contribui ainda para o estabelecimento de uma situação comunicativa, definindo o “eu”, o “tu”, o “aqui” e o “isto” (Elam, 1997: 139-144).

Todavia, com o avanço dos estudos teatrais e o desenvolvimento da prática da encenação, tornou-se claro que a equivalência entre os signos textuais e os da representação nunca é total e pode até nem ser desejável. Embora haja perda de informação na encenação de um texto dramático, também há ganhos, visto muitos dos

⁵ Entende-se por dêixis o fenómeno linguístico de referenciação que permite estabelecer o contexto situacional de enunciação de uma mensagem por um sujeito, num espaço e num tempo determinado. Divide-se em pessoal, temporal, espacial, social e textual.

⁶ O exemplo dado por Keir Elam é deveras ilustrativo de como apenas através da ostensão é possível definir o “quem” e o “quê” desta frase interrogativa: “Will you give me that please?” (Elam, 1997: 140).

signos teatrais poderem formar sistemas autónomos, sem equivalentes no conjunto dos signos textuais. Esta perspectiva permite um enriquecimento da obra teatral, alargando a sua riqueza conotativa, sugestiva e estética.

Na perspectiva do receptor, a percepção, a recepção e o entendimento da totalidade dos signos teatrais é marcada pela negatividade ou denegação, uma das manifestações da teatralidade. De facto, uma das características da comunicação teatral é a ilusão teatral, ou seja, considerar a mensagem não real, não verdadeira através de um processo de denegação ou descrença realizado pelo receptor (Ubersfeld, 1982: 44-50). Tudo aquilo que se passa em palco, o local cénico, os actores, os objectos, ainda que a sua existência física não seja posta em causa, é atingido pela imagem da irrealidade, emoldurada pelo palco. Petr Bogatyrev (1938), ao definir os princípios da semiótica teatral, estipula que, no palco, os objectos adquirem novas características e uma nova função, diferentes daquelas que apresentam no quotidiano. Tornam-se signos teatrais, geralmente, dotados de uma carga denotativa e conotativa que promovem a sua polissemia e ambiguidade semântica. Jiří Veltruský (1940) corrobora este princípio da semiotização do objecto com a afirmação “All that is on stage is a sign.” (*apud* Elam, 1997: 7), assim como Tadeusz Kowzan (1968) ao estabelecer que “Everything is a sign in theatrical presentation.” (*apud* Elam, 1997: 20).

É precisamente através deste processo de denegação, condição para o prazer teatral, que o espectador tem consciência de que o teatro se distingue da esfera quotidiana, correspondendo a uma prática social regida por um conjunto de leis que não o afectam, nem lhe dizem respeito directamente:

[...] disbelief – i.e. the spectator’s awareness of the *counterfactual* standing of the drama – is a necessary constant, since it permits him to judge and enjoy what is represented according to less literal standards than he might apply to his own social experiences [...]. (Elam, 1997: 108).

Não obstante esse processo, o espectador ora identifica-se, ora distancia-se relativamente ao que se passa em palco, experienciando, através do “outro”, a *catársis*, ou seja, a concretização ou exorcização dos seus medos e desejos reprimidos pela vida quotidiana⁷. Vive à distância o adultério, o parricídio, a loucura, o amor. Interpreta e

⁷ Certos autores defendem que a catársis, uma libertação e alívio de emoções fortes, deve-se à compreensão do enredo como um todo. Brecht, pelo contrário, afirma todo o significado e prazer residem em cada cena individual e separada das outras (Barthes, 1977: 72).

reconstrói a mensagem consoante a sua disposição cultural e ideológica, adquirindo, desta forma, um melhor entendimento do mundo e da vida (Ubersfeld, 1982; Elam, 1997).

Esta breve análise acerca da arte teatral, permite-nos concluir que, em regra, a palavra “teatro”, dotada de um carácter híbrido, remete para dois elementos distintos, o texto dramático e a representação:

Le drame comme œuvre d’art déjà exprimée et vivante dans son idéalité essentielle et caractéristique est une chose ; la représentation en est une autre, en tant que traduction ou interprétation de l’œuvre d’art, copie plus ou moins ressemblante qui vit dans une réalité matérielle pourtant fictive et illusoire. (Pirandello, 1990: 34).

Esses dois elementos, por seu turno, integram-se em sistemas diferentes. Por um lado, o sistema literário do qual faz parte o texto dramático composto por réplicas e didascálias e marcadamente performativo. Por outro lado, o sistema teatral centralizado na encenação e na representação que, em regra, têm como origem o texto dramático que, através de um processo de transcodificação intersemiótica, resulta num texto teatral ou espectacular. A representação em palco, concretizada pelos vários sistemas de signos, constitui, em geral, a condição e o fim último do texto dramático pois permite contar uma história num palco, perante um público, naquele momento de presentes singulares e inefáveis.

Estas considerações introdutórias acerca da complexidade do fenómeno teatral enquanto género literário e arte performativa, e das suas principais características enquanto sistema semiótico são essenciais para um entendimento mais aprofundado e alargado das especificidades da tradução, na sua aceção de processo e de produto, aplicada ao teatro.

2.2. Tradução de Drama e Tradução Teatral

Translating is staging a play in another language.

Hans Sahl, *Übersetzen: Vorträge und Beiträge*

Considerando os conhecimentos enciclopédicos e processuais, a intuição, a criatividade e objectivos do tradutor, este irá adoptar estratégias específicas que resultarão numa tradução aceitável na cultura de chegada ou adequada ao texto de partida. As suas opções resultam de vários factores como as convenções do texto de

partida e do texto de chegada, a função do texto traduzido no contexto de chegada, o horizonte de expectativas dos receptores⁸, e o grau de interferência das restrições socio-culturais.

Todavia, a tradução do texto dramático apresenta particularidades e suscita uma um conjunto de questões, muitas delas ainda por solucionar, resultantes da natureza peculiar deste tipo de texto, manifestada na sua relação dialéctica com a representação teatral. Antes de nos debruçarmos sobre as especificidades deste tipo de tradução, parece-nos pertinente referir os pressupostos tradutológicos que, actualmente, orientam as investigações teóricas e os estudos de caso neste âmbito, designadamente a abordagem cultural da *Manipulation School*, muito em particular a de Susan Bassnett e André Lefevere, e a abordagem descritiva de Gideon Toury, ambas na esteira da teoria polissistémica de Itamar Even-Zohar.

2.2.1. A viragem cultural dos anos 80

A tradutologia, enquanto disciplina científica, surge na segunda metade do século XX, fortemente alicerçada na linguística (Mounin, Nida, Catford). Com o estabelecimento da tradução enquanto processo de transcodificação interlingual, o conceito de “equivalência”, que substitui o de “fidelidade”, tornou-se central na abordagem linguística pois, por um lado, contrariou a tese da intraduzibilidade e, por outro, foi fundamental para tornar científica a disciplina. Porém, com a evolução da tradutologia, através de novas abordagens e de novas teses que procuraram integrar o estudo da tradução em âmbitos mais vastos que excediam o espectro da linguística, tais como a semiótica (Ljudskanov), as ciências das comunicação (Kade, Neubert, Jäger), a hermenêutica (Schleiermacher, Steiner, Gadamer), a psicolinguística (Krings, Lörscher), os estudos culturais (Steiner, Even-Zohar, Pym, Toury, Venuti, Bassnett/ Lefevere), e o funcionalismo (Reiss, Vermeer, Nord), verifica-se a contestação do conceito de equivalência, considerado impreciso, inconsistente e desadequado enquanto elemento basilar e constitutivo da disciplina. Recordemo-nos que o conceito de equivalência era inerente à própria definição de tradução: “Between the resultant text in L2 (the target-language text) and the source text in L1 (the source-language text) there exists a

⁸ Segundo Hans Robert Jauss, o “horizonte de expectativas” é fruto da experiência de vida do leitor, dos seus hábitos e do seu entendimento do mundo que terão um determinado efeito no seu comportamento social, muito em particular, na recepção de um dado texto literário (Jauss, 1982).

relationship, which can be designated as a translational, or equivalence relation.” (Koller, 1995: 196). As objecções ao conceito de equivalência deram origem a definições não restritivas de tradução, à redução do estatuto do texto de partida, à prioridade atribuída ao estudo do contexto sociocultural, e a uma crescente interdisciplinaridade. Por conseguinte, o conceito de “equivalência” é relativizado e começa a ser definido pelos objectivos, pela função e pela interpretação na tradução.

Nos anos 80, assiste-se a uma viragem cultural no âmbito dos Estudos de Tradução. Correlacionando as componentes literária, cultural e histórica da tradução, e enfatizando o seu carácter interdisciplinar, teóricos como André Lefevere, Susan Bassnett, José Lambert, Theo Hermans e Gideon Toury, consideram-na uma forma de manipulação e de rescrita. Integrada na abordagem cultural, a *Manipulation School* centra os seus estudos e a sua investigação no impacto, na recepção e na função comunicativa da tradução literária, rejeitando manifestamente a influência da linguística. Outra característica distintiva da *Manipulation School* é a sua perspectiva puramente descritiva e orientada para o texto e o contexto de chegada, concretizada na análise das limitações e motivações históricas e culturais subjacentes aos critérios e opções de tradução. O que interessa é justificá-los, contextualizá-los e compreendê-los, e não apenas aferir, como nos modelos normativos, se esses critérios e opções permitiram uma maior ou menor fidelidade ao original. Com efeito, aos olhos desta escola, a equivalência, tradicionalmente associada a teorias e a modelos normativos de tradução, não é aplicável à tradução literária visto ignorar aspectos relacionados com a sua recepção no contexto de chegada, designadamente o conjunto de restrições históricas e culturais que, inevitavelmente, influenciam as decisões do tradutor.

A abordagem de Gideon Toury, centrada nos *Descriptive Translation Studies*, um dos três ramos dos Estudos de Tradução estipulados por James S. Holmes em “The Name and Nature of Translation Studies” (1988), anula a importância da equivalência enquanto conceito prescritivo, na medida em que visa descrever, explicar e prever fenómenos relativos a *assumed translations* (traduções supostas), ou seja, textos tidos como tradução numa dada cultura de chegada. Assim, os *Descriptive Translation Studies* têm como objecto de estudo traduções propriamente ditas, quase traduções, e pseudo-traduções sem texto de partida. Ora, sem texto de partida, não é possível estabelecer-se uma relação de equivalência.

Nas traduções propriamente ditas, o tipo e grau de equivalência manifestados são determinados pelas normas (Toury, 1995: 61). Na obra *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), Toury introduz o conceito descritivo de normas de tradução (*translational norms*) que, segundo Theo Hermans, ao enfatizar o texto de chegada em detrimento do texto de partida, acaba por substituir a “equivalência” enquanto termo operativo nos Estudos de Tradução (Hermans, 1995: 217). Adquiridas pelo indivíduo durante o processo de socialização, as normas de tradução remetem para factores, condicionantes e procedimentos que, num dado contexto sociocultural, determinam a prática da tradução (Toury, 1995: 54-55). Por outras palavras, as normas constituem restrições socio-culturais que determinam o comportamento do tradutor e a manipulação textual. Uma vez que a relação entre texto de partida (quando este existe) e texto de chegada é determinada pelos hábitos e pelas escolhas consideradas prováveis dentro da tradição da cultura de chegada, tradutores, em condições diferentes, adoptam estratégias diferentes e produzem produtos diferentes (Toury, 1995: 54).

Toury subdivide as normas de tradução em normas iniciais, preliminares, e operacionais. A norma inicial corresponde à escolha básica do tradutor que vai determinar se a tradução é adequada em relação ao texto de partida ou aceitável na cultura de chegada⁹. A primeira situação implica o cumprimento das normas e práticas do texto de partida, e a segunda a sujeição às normas e práticas vigentes da cultura de chegada, verificando-se, assim, um maior afastamento em relação ao original. Para Toury, cujas teorias e metodologias são claramente orientadas para o contexto de chegada, o tradutor deve pensar, em primeiro lugar, na cultura de chegada pois a tradução constitui uma actividade que permite colmatar as necessidades e os vazios dessa mesma cultura que, por seu turno, aceitará, alterará ou rejeitará os elementos introduzidos pela tradução. As normas preliminares, por seu turno, remetem para a política de tradução vigente que estipula não só a estratégia tradutória geral, como a escolha dos textos a traduzir, e, por último, as normas operacionais reportam-se às decisões tomadas pelo tradutor durante o processo tradutório, tanto ao nível da superestrutura (normas matriciais), como ao nível do material textual *per se* (normas textuais linguísticas). Segundo Toury, as normas são passíveis de serem reconstruídas a

⁹ Verifica-se um paralelismo entre as normas iniciais de Toury e os dois métodos de tradução estipulados por Schleiermacher (1813): o método estranhante orientado em direcção ao autor, ao texto de partida, e o método naturalizante orientado em direcção ao leitor, ao texto de chegada.

partir da análise de informações extratextuais, como por exemplo, os prefácios e as notas do editor, e da comparação entre texto de partida e de texto de chegada, possibilitando, assim, a contextualização e a justificação das estratégias adoptadas pelo tradutor.

Susan Bassnett (1998) e André Lefevere (1998) defendem igualmente que a tradução é determinada não só por factores textuais e extratextuais, mas também por processos manipulatórios e restrições (*constraints*) de vária ordem envolvidos no *transfer* e na produção textual, desde o contexto situacional do emissor às condições materiais envolvidas na produção, comercialização e leitura do texto¹⁰. Com efeito, segundo estes dois autores, o estudo da tradução seria a análise da interacção entre as culturas de partida e de chegada, das formas de resolver as discrepâncias entre o que é aceitável numa e noutra, e do fenómeno tradutório enquanto instrumento de manipulação dessas culturas, resultante do controlo exercido por três factores-chave *poetics, patronage e ideology* (Lefevere, 1992: 87). Estes conduzem a uma nova tese de construção cultural, segundo a qual uma das formas concretas de construir culturas é precisamente o *rewriting* (rescrita).

De acordo com Lefevere (1994), sendo a tradução uma reescrita, corresponde a um veículo para a evolução literária, para a criação de cânones e paradigmas, constituindo uma forma de poder e de manipulação visto ser determinada por motivações, normas e valores subjacentes à praxis socio-cultural. Desta forma, as traduções não só projectam uma imagem, ora negativa, ora positiva do original e do seu mundo, como têm a capacidade de mudar a imagem que a cultura de chegada tem de si própria. Esta concepção remete para a definição de literatura traduzida proposta por Gideon Toury (1986): “[a] phenomenon, which permeates the entire domain of human culture and is at the root of many a cultural change and development.” (*apud* Zurbach, 2007: 13).

Ambas as abordagens seguiram, adaptaram e desenvolveram a teoria [dos polissistemas] de Itamar Even-Zohar (1990), segundo a qual os fenómenos semióticos¹¹

¹⁰ O texto teatral é particularmente permeável a este tipo de restrições e manipulações visto a sua representação estar inscrita num dado universo político e social com o qual está inevitavelmente relacionado.

¹¹ Associada à linguística e a teoria geral dos signos, a semiótica é uma ciência multidisciplinar cujo objecto de estudo é a produção, transmissão, troca e interpretação de mensagens através de sistemas de signos e de códigos.

estão integrados em polissistemas, isto é, em sistemas dinâmicos e heterogêneos. De acordo com forças centrípetas e centrífugas, os itens e os estratos do polissistema movimentam-se do centro para a periferia e vice-versa dentro de um sistema, ou de um sistema para outro adjacente através de processos de selecção, manipulação, amplificação e eliminação. Segundo esta teoria, inspirada na teoria dos sistemas dinâmicos dos formalistas russos e estruturalistas checos, o fenómeno literário corresponde a um sistema cujos principais elementos são a literatura canónica e a não canónica, dentro do qual géneros, escolas e tendências competem entre si. Integrado no polissistema cultural, apresenta uma estrutura aberta, heterogénea e complexa, marcada, ao longo da história, por mudanças e oposições entre elementos primários e secundários¹² com vista à sua sobrevivência e a uma posição de poder e prestígio dentro do sistema.

Even-Zohar analisou ainda a posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário e do fenómeno tradutório enquanto actividade dependente das relações intra-sistémicas de um dado sistema cultural. Embora seja, em regra, periférica, a literatura traduzida pode ser um elemento essencial na renovação literária quando ocorre nos seguintes contextos: “(a) when a polysystem has not yet been crystallised; i.e. when a literature is ‘young’, in the process of being established; (b) when a literature is either ‘peripheral’ or ‘weak’, or both, and (c) when there are turning points, crises or literary vacuums.” (Even-Zohar, 1990: 47). Nesses casos específicos, a literatura traduzida ocupará um lugar central, contribuindo para o alargamento e o enriquecimento do repertório da literatura que a acolhe através da introdução de novos modelos de linguagem e de novas técnicas de composição. Por outras palavras, a literatura traduzida ajudará a moldar o centro do polissistema, e a elaborar um novo repertório. Como consequência, a distinção entre literatura traduzida e literatura original poderá tornar-se manifestamente difusa, muitas vezes, impossibilitando que se saiba *a priori* o que é uma obra traduzida:

[...] even the question of what is a translated work cannot be answered *a priori* in terms of an a-historical out-of-context idealized state: it must be determined on the grounds of the operations governing the polysystem. Seen from this point of view, translation is no

¹² Os textos e modelos primários correspondem a elementos inovadores que desencadeiam a reestruturação do repertório. Os textos e modelos secundários constituem elementos conservadores, essenciais à manutenção do sistema e repertório existentes.

longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system. (Even-Zohar, 1990: 51).

Com efeito, uma das contribuições da teoria dos polissistemas de Even-Zohar foi realçar o facto de o polissistema literário, no qual está incluída a literatura traduzida, não poder ser analisado de forma isolada, mas sim como parte integrante de um polissistema cultural cujas circunstâncias e características irão determinar a sua evolução histórica e a sua relação com os restantes co-sistemas semióticos (economia, sociedade, política, religião, etc.).

Em suma, estes pressupostos tradutológicos demonstram que a tradução literária é um processo comunicativo interlingual e interliterário, no qual se verifica uma negociação entre códigos e sistemas culturais diferentes, nos quais estão incluídos a língua, a ideologia, a poética, e o conjunto de valores e normas que regem uma dada cultura. Esse processo de negociação, por seu turno, será determinado pela própria função do texto traduzido na língua de chegada, ora acomodando, ora rompendo com os modelos operativos da cultura de chegada, pelo horizonte de expectativas da literatura de chegada, e pelos próprios objectivos do tradutor que, ao interpretar, criar, intervir, escolher e decidir, torna inequívoca a sua visibilidade no texto de chegada. De acordo com Romy Heylen, os factores enunciados originam três tipos de tradução literária:

[...] (1) translations that do not really attempt to acculturate the original work; the translator adheres to the cultural codes that inform the source culture [...]; (2) translations that negotiate and introduce a cultural compromise; these translations confront the problem of communication by selecting and balancing characteristics common to both source and culture [...]; (3) translations that completely acculturate the original work; the translator adheres to the codes which inform the receiving culture [...]. (Heylen, 1993: pp. 23-24).

2.2.2. O papel da tradução teatral

Não obstante o facto de ser uma área relativamente pouco estudada, com bastante terreno ainda por desbravar, para além de estudos de caso, têm sido realizadas reflexões teóricas ao nível da distinção entre tradução de texto para leitura (tradução de drama) e tradução de texto para representação (tradução teatral), e dos problemas de

tradução do texto literário destinado ao uso cénico, implicando a passagem da página para o palco (*page to stage*).

A natureza híbrida do texto dramático obriga-nos a estabelecer uma distinção importante entre texto literário e texto teatral. O texto dramático constitui um texto literário, passível de ser publicado. No entanto, enquanto resultado do processo de transcodificação intersemiótica, o texto dramático constitui igualmente um texto teatral ou espectacular, uma das componentes semióticas da *mise en scène*, a ser representada em palco. Porém, esta distinção não é tão linear quanto isso visto certos textos dramáticos não se destinarem ao palco e de os textos teatrais poderem ter como ponto de partida textos narrativos ou poéticos. Ainda assim, é possível afirmar que, em regra, o texto dramático apresenta um carácter simultaneamente literário e performativo (cf. capítulo 2.1. deste trabalho).

Tal como existem duas posições diferentes em relação à dialéctica entre texto dramático e representação teatral, uns sacralizando o texto literário, outros diluindo-o na representação, também na tradução teatral, verificam-se duas práticas distintas. Para tradutores como Danièle Sallenave, Jean-Marie Déprats e Susan Bassnett, a tradução constitui um produto autónomo em relação à *mise en scène*. Sem transmitir nenhuma leitura ou interpretação específica do texto original, preservando as suas ambiguidades e o seu mistério, a tradução não determina, nem impõe uma determinada encenação, apenas prepara o caminho para que esta seja possível: “Translating for the stage does not mean jumping the gun by predicting or proposing a *mise en scène*; it is rather to make the *mise en scène* possible, to hear speaking voices, to anticipate acting bodies.” (Sallenave *apud* Pavis, 2000: 145).

Esta concepção de tradução do texto dramático independente da encenação propriamente dita, em que está claramente subjacente uma protecção da liberdade criativa e do ofício do encenador, permite concluir que o texto dramático é traduzido apenas na sua qualidade de texto literário, sendo produzido um “texto-monumento”¹³, orientado para o leitor, mas sujeito a alterações quando transposto para o palco. Os principais critérios serão a fidelidade, a exactidão filológica e a preservação do valor literário da obra dramática, não se verificando qualquer adesão ou seguimento de

¹³ Segundo Christine Zurbach, o tradutor tem a opção de produzir um “texto-monumento”, essencial para a criação da tradição de rescrita teatral em termos literários, ou um “texto-documento”, pautado por aspectos teatrais que sustentam um projecto de espectáculo (Zurbach, 2007: 157).

convenções dramatúrgicas ou teatrais. Todavia, mesmo neste caso, o critério da representabilidade deverá estar presente na medida em que a tradução tem de ter em conta o facto de o discurso dramático ser proferido e representado através da voz e do corpo do actor e, como tal, deverá ser exprimível e inteligível. No que diz respeito à tradução de textos dramáticos para efeitos de publicação (geralmente em colecções literárias especializadas), sem estar prevista uma eventual representação, o critério da representabilidade deverá estar igualmente presente, ainda que seja sacrificado, em determinados momentos, em prol do valor estético da obra dramática e da exactidão filológica e semântica. Isto porque, independentemente do seu destino na cultura de chegada, o texto de teatro preserva as suas marcas específicas, decorrentes da sua tendência ou da sua função implícita de resultar numa representação em palco.

Embora o tradutor seja livre de escolher o seu método de tradução e os critérios correspondentes, a estratégia de traduzir o texto dramático exclusivamente na qualidade de texto literário é merecedora de algumas considerações. No âmbito da tradução teatral, isto é, destinada ao palco, a separação quase categórica entre o texto traduzido e a encenação parece-nos ilusória pois ambos estão indissociavelmente interligados. Enquanto representante do texto de partida na cultura de chegada, a tradução está na origem ou constitui o ponto de partida para a encenação. Além disso, a tradução é uma actividade comunicativa, marcadamente teleológica e criativa, e não um processo de transcodificação interligual, quase mecânico e infalivelmente objectivo, de busca pela equivalência. Traduzir é interpretar e decidir com base nessa interpretação, manifestamente subjectiva, manipulada e parcial, determinada por factores do mundo exterior, mas também pelas características que definem o tradutor. A respeito da comunicação literária entre duas culturas diferentes, Christiane Nord (2001) argumenta que aquilo que é traduzido é a interpretação do tradutor da intenção do emissor a partir das marcas linguísticas, estilísticas e temáticas presentes no texto literário, naturalmente sujeitas a uma variedade de leituras resultantes da própria ambiguidade inscrita no texto. Outros autores, relacionando interpretação, criatividade e rescrita, corroboram esta ideia: “A translator, therefore, is a rewriter who determines the implied meanings of the TL text, and who also, in the act of rewriting, redetermines the meaning of the original.” (Álvarez and Vidal *apud* Holman & Boase-Beier, 1999: 14). Ora, também a tradução do texto dramático veicula uma determinada interpretação que, quando transposta para o palco, irá reflectir-se ou influenciar, de alguma forma, a própria encenação.

Em consonância com os actuais estudos teatrais que, influenciados pela semiótica teatral, consideram o texto dramático indissociável da sua aspiração teatral, outros tradutores e teóricos como Patrice Pavis, Ortrun Zuber-Skerrit e Jacques Lassalle, defendem que a tradução do texto dramático deve ser efectuada de acordo com o seu carácter performativo, integrando-o no contexto mais amplo da encenação. Esta estratégia de tradução é claramente orientada para o palco e terá como principal preocupação o impacto imediato do texto teatral e a sua recepção por parte do público num dado contexto situacional, reflectida, frequentemente, no critério da adaptação tanto ao nível do texto com a substituição de referências culturais e toponímicas, a actualização do enredo, a modernização da linguagem, como ao nível da *performance*, através da modernização de aspectos visuais, do ajustamento a preceitos político-ideológicos e da inovação estética (Perteghella *in* Coelsch-Foisner & Kliein, 2004).

Consoante a abertura e a flexibilidade da cultura de chegada, a tolerância do público-alvo e a função da tradução no contexto de chegada¹⁴, os textos dramáticos, quando traduzidos, podem sofrer omissões, acréscimos, actualizações, muitas vezes dando origem a versões e a adaptações, ou, pelo contrário, podem ser respeitados, verificando-se uma maior aproximação relativamente ao original. À semelhança dos teóricos da abordagem cultural, Sirkku Aaltonen enfatiza a influência das condições do contexto sociocultural de chegada no fenómeno tradutório do texto de teatro. Através de processos manipulatórios, esta rescrita irá adequar-se às restrições impostas pelo sistema de chegada ao texto de partida e permitir a inserção do texto traduzido na cultura e na sociedade de recepção:

Translation has always purely egotistical motivations. Both the choice of texts and the adjustments made in their rewriting are carried out in the interests of the integration of a foreign theatre text into the aesthetics of the receiving theatre as well as the social discourse of the target society. (Aaltonen, 2002).

Uma vez que um texto dramático se destina, tradicionalmente, a uma representação, o tradutor, para além do dilema entre o método de domesticação e o de estranhamento, entre uma tradução aceitável ou adequada, deve ter em consideração não só os signos linguísticos, como os paralinguísticos, visuais, acústicos, proxémicos e

¹⁴ Partindo do princípio que a tradução teatral é um produto cultural destinado ao consumo social, Manuela Perteghella, argumenta que a tradução teatral tem as seguintes funções sociais: disseminação, protesto/ propaganda, introdução de nova dramaturgia e introdução de novas práticas teatrais (Perteghella *in* Coelsch-Foisner & Kliein, 2004).

quinésicos, designados por Ortrun Zuber-Skerrit (1984) de *allusive signs*. Nesse sentido, a tradução pré-determina a encenação ou, segundo Antoine Vitez, constitui uma forma prévia de encenação:

[...] a great translation already contains its *mise en scène*. Ideally the translation should be able to command the *mise en scène*, not the reverse. Translation or *mise en scène*: the activity is the same; it is the art of selection among the hierarchy of sign. (*apud* Pavis, 2000: 146).

Esta concepção de tradução teatral, que conduz à produção de um “texto-documento”, implica a defesa de uma dimensão gestual intrínseca ao carácter performativo do texto dramático e considera-o incompleto até à sua concretização na representação final, até tornar-se físico. Contudo, estas duas ideias não são completamente novas. Keir Elam (1997), por exemplo, já tinha tecido considerações semelhantes acerca desta característica do discurso dramático:

In its ‘incompleteness’, its need for physical contextualization, dramatic discourse is invariably marked by a performability, and above all by a potential gestuality [...]. The language of the drama calls for the intervention of the actor’s in the completion of its meanings. Its corporality is essential rather than an optional extra [...]. (Elam, 1997: 142).

De acordo com Patrice Pavis (2000), o *theatre translator*¹⁵ funciona não só como tradutor literário, mas também como dramaturgo na medida em que efectua uma tradução macrotextual, analisando o texto segundo critérios dramaturgicos. Essa análise dramaturgica é condição para a concretização do texto em palco e para a sua compreensão por parte do público visto proporcionar uma leitura coerente e uma reconstituição no texto de chegada da lógica do enredo, dos elementos espacio-temporais, das indicações cénicas, das características de cada personagem, e do próprio discurso dramático em si: “a playable theatre translation is the product not of linguistic, but rather a dramaturgical act.” (George Mounin *apud* Pavis, 2000: 104). Por outras palavras, o tradutor deve ter a capacidade dramaturgica de incorporar na tradução todo o conjunto de elementos visuais, gestuais, extralinguísticos e linguísticos e conferir-lhes um determinado sentido e ligação com o texto. Como tal, a tradução não pode estar exclusivamente presa à esfera literária pois tem de ser integrada no contexto do

¹⁵ David Johnston distingue entre *philological translator* e *theatre translator* (Johnston in Coelsh-Foisner & Klein, 2004: 28).

potencial de representação do texto dramático de forma a alcançar um dado efeito no palco de chegada. O princípio de Georges Mounin sistematiza assim a especificidade da tradução para teatro:

Fidelity to the words, the grammar, the syntax, and even to the style of the sentences in a text must yield to the priority of what made the play a success in its homeland. Effectiveness as a stage production is more important for the translation than concerns for particular poetic or literary qualities, and if a conflict arises it is overall effectiveness that should determine priorities. As Mérimée said, it is not the (written) text, but the (spoken or sung) play that is to be translated. (*apud* Reiss: 2000, 45-6).

2.2.3. O Conceito de Representabilidade

No âmbito da tradução teatral, o pomo da discórdia reside precisamente na questão da representabilidade que, segundo Eva Espasa pode ser entendida consoante duas acepções (Espasa *in* Upton, 2000). Do ponto de vista teatral, a representabilidade indica a necessidade de responder ao horizonte de expectativas do público¹⁶, estando intimamente associada às estratégias de recepção e de adaptação cultural, bem como à tradição, convenções e ideologia teatrais. Como tal, é variável de cultura para cultura, de companhia para companhia, não correspondendo a uma noção universal e homogénea. Segundo esta perspectiva, representabilidade é sinónimo de *playability* e de *actability*.

Numa perspectiva textual, a representabilidade remete para a produção de textos fluidos que não exigem esforços de articulação por parte dos actores. Tendo como sinónimos *speakability* e *breathability*, esta corresponde, de facto, à acepção primeira de representabilidade, associada à expressão, à musicalidade e à compreensão do texto dramático. O espectador deve conseguir apreender o diálogo de forma imediata e, para isso, é essencial que os actores consigam proferir as suas falas de forma inteligível, convincente, natural e acompanhá-las com os gestos adequados. Um dos aspectos fundamentais da tradução para teatro é precisamente o facto de o texto dramático chegar ao público através do corpo e da voz do actor. Nesse sentido, o tradutor, tendo sempre presente esta questão da fisicalidade, deve evitar cacofonias, aliteraões e jogos de

¹⁶ No âmbito da tradução teatral, o horizonte de expectativas do público é linguístico, cultural, teatral e performativo (Johnston *in* Coelsh-Foisner & Klein, 2004).

palavras, salvo quando funcionam como marcas estilísticas no original, e preocupar-se com o ritmo e a duração da mensagem. Segundo Robert Corrigan, “the duration per se of a stage utterance is part of its meaning.” (*apud* Pavis, 2000: 143). Keir Elam, por sua vez, afirma que o diálogo dramático, simultaneamente artificial e natural, estético e verosímil, é marcado por uma determinada ordem sintáctica e por requisitos de *comprehensibility* e *followability* que, no nosso entender, podem ser relacionados com o conceito de representabilidade:

“If the actor on stage spoke as people do in “real life”, with frequent *non sequiturs*, false starts, allusions, digressions, sentence fragments, etc., ... the audience would suspect that the actor had failed to learn his lines; and, more importantly, perhaps, the audience would be unlikely to be getting the information in needs to get.” (Gregory and Carroll *apud* Elam, 1997: 180).

David Johnston, por seu turno, considera que a questão da representabilidade vai para além da fluidez e da naturalidade das réplicas. É igualmente importante a preservação da dinâmica da interacção verbal e, muito em particular, das características ideolectais de cada personagem, reflexo da sua natureza e individualidade (*in* Coelsch-Foisner & Klein, 1994).

Igualmente associada ao conceito de representabilidade, está a concepção de *language-body* de Patrice Pavis que corresponde à aliança entre palavra e gesto a ser verificada pelo tradutor no texto de partida e transposta e adaptada ao texto de chegada. Uma vez que o texto traduzido chega ao público através dos corpos dos actores, Pavis estabelece que texto e *performance*, palavra e gesto, enunciação rítmica e enunciação gestual estão interligados. Nesse sentido, o tradutor teatral terá de fazer o *transfer* da *language-body* de um sistema para o outro: “We must grasp the way in which source text, following the *mise en jeu* of the source, associates a particular gestural and rhythmic enunciation in the text; then we would look for the language-body that fits the target language.” (Pavis, 2000: 152).

De facto, o conceito de *language-body* de Pavis compreende os dois elementos fundamentais nos quais se baseia, em regra, a arte cénica: a palavra e o gesto. Ambos estão inscritos no texto dramático, a palavra nas réplicas, e o gesto nas didascálias, estabelecendo-se entre si uma relação de complementaridade. Como tal, o tradutor não deverá descurar a componente quinésica do texto, principalmente se estas estiverem presentes no texto de partida de forma inequívoca. Todavia, não nos parece o dever do

tradutor decifrar minuciosamente a panóplia de gestos implícita nas réplicas de cada personagem e adaptá-los ao sistema cultural de chegada. Além disso, o gesto varia de cultura para cultura, de indivíduo para indivíduo e, como tal, essa componente deverá ser trabalhada durante os ensaios, com a presença do tradutor, do encenador e dos actores, à medida que o próprio texto é descortinado e testado em palco, enquadrado numa encenação específica. Uma outra questão que nos parece digna de reflexão é até que ponto a componente gestual é determinada pelo encenador durante os ensaios. Obviamente que haverá gestos e movimentos indispensáveis para a representação de uma dada cena na medida em que veiculam um determinado significado, enfatizando o carácter dramático ou cómico da mesma. Porém, não podemos deixar de pensar no conjunto de gestos e expressões mais subtis, quase instintivos e, porventura, desprovidos de qualquer significado. Não decorrerão eles da própria *performance* do actor em palco perante o público? Não serão eles variáveis de espectáculo para espectáculo? Nesse sentido, parece-nos que uma parte dos signos quinésicas (quiçá a maior) não é previamente estipulada, nem espartilhada pelo texto dramático, mas sim totalmente livre e decorrente das próprias características da *performance* que, como sabemos, é sempre diferente de espectáculo para espectáculo.

Com efeito, a representabilidade constitui, em regra, um pré-requisito para a tradução teatral e um parâmetro para a sua crítica. Traduzir para uma encenação e conseguinte representação significa que o tradutor funciona como escritor e dramaturgo em todas as fases da produção do espectáculo, participando num projecto colaborativo com actores e encenador que assegurará a representabilidade da obra e permitirá desvendar a multiplicidade de verdades subjacentes aos diálogos e eventos do texto dramático. Segundo Christine Zurbach, na maioria dos casos, é o próprio tradutor que escolhe o repertório e define as orientações para a sua encenação (Zurbach, 2007: 18).

Ao participar nessa colaboração, o tradutor terá a oportunidade de comentar as escolhas do encenador e dos actores ao nível das mudanças e adaptações efectuadas nos textos principal e secundário. Na medida em que leu e analisou o original, a partir do qual elaborou um novo texto, o tradutor tem os conhecimentos suficientes para procurar garantir o enquadramento das decisões da produção com as possibilidades contextuais e interpretativas do texto dramático, a sua representabilidade em palco e a sua concretização enquanto obra artística teatral. Nesse sentido, esta colaboração entre todos aqueles que esmiúçam e interpretam o texto, designadamente o tradutor, o encenador e

os actores, corresponde a uma negociação, através da qual o texto é reinventado e reinterpretado de produção para produção, o que muitas vezes requiere uma retradução que seja relevante para o presente da comunicação do contexto de recepção, e para os novos objectivos artísticos. De facto, enquanto actividade intercultural com uma dada função social e histórica, a tradução de um dado texto dramático adquire constantemente novos significados e novas referências em molduras espacio-temporais diferentes. De acordo com Christine Zurbach, as retraduições ou novas traduções dependem “das condições ditadas ou pelas épocas, variáveis no tempo, ou pelas culturas, variáveis no espaço, e que orientam a sua importação e a sua recepção.” (Zurbach, 2007: 154).

Este projecto colaborativo que, sem dúvida, é o ideal para a eficácia de uma tradução em palco, depende da própria política da companhia e dos próprios métodos de trabalho dos encenadores. Em qualquer dos casos, quer haja ou não cooperação, o tradutor deve, de facto, ter em conta todos estes factores durante o processo tradutório, mas as suas prioridades serão sempre a linguagem e a representabilidade do texto, bem como o descortinar e o transmitir de todas as informações linguísticas, culturais, e pragmáticas que sejam necessárias para o seu entendimento e pertinentes para a sua encenação.

Contudo, nem todos os teóricos e tradutores para teatro, consideram o conceito de representabilidade válido. No artigo *The Case Against Performability* (1991), Susan Bassnett refuta o argumento da representabilidade, muito em particular a existência de um subtexto gestual a ser identificado pelo tradutor e transposto para o texto de chegada. Uma vez que o tradutor lida com duas línguas e duas culturas diferentes, torna-se uma missão hercúlea e impossível desvendar e veicular na tradução a componente gestual supostamente codificada no texto principal. Nas suas primeiras contribuições para o estudo da tradução para o teatro, Bassnett afirmara que a componente gestual inerente ao texto seria passível de ser detectada segundo os princípios do método de Stanislavski, segundo o qual o subtexto é descodificado pelo actor e transposto para um código gestual. Todavia, Bassnett acaba por rejeitar esta hipótese pois os gestos não são universais, mas específicos de cultura para cultura, de país para país, não cabendo ao tradutor ter conhecimento sobre o seu significado e cargas conotativas, nem ter experiência como actor e encenador nos sistemas teatrais da língua de partida e da língua de chegada. Só com a ajuda desses instrumentos teóricos e práticos seria possível

decifrar o código gestual no texto de partida e, posteriormente, adaptá-lo e recodificá-lo na língua de chegada.

Um dos pontos de partida de Bassnett é a afirmação de Jiří Veltruský (1977), apelando à necessidade de olhar para o texto dramático como literatura exclusivamente (Bassnett *in* Bassnett & Lefevere, 1998: 98-99). Assim, ao contrário de Anne Ubersfeld (1982), que considera o texto dramático *troué*, ou seja, incompleto, dependendo a sua existência da sua relação com outros sistemas semióticos. Embora Bassnett não rejeite a sua dimensão performativa, acaba por concebê-lo de outra forma, ou seja, como um texto autónomo, claramente separado de uma possível representação, que deve ser lido de acordo com as convenções linguísticas e literárias do género dramático. Como tal, o tradutor, tendo em as circunstâncias de produção do texto e a totalidade do discurso teatral, deverá cingir-se às dificuldades textuais e às ambiguidades do código verbal pois o seu material de trabalho é precisamente a linguagem, muito em particular, as unidades deícticas, o ritmo do discurso, as pausas e os silêncios, o registo, a entoação, ou seja, todos os elementos linguísticos e paralinguísticos do texto que são descodificáveis e recodificáveis. A decifração do códigos gestual, quinésico e proxémico e a resolução das inconsistências e ambiguidades do texto competirão ao encenador e aos actores que, durante os ensaios e as leituras de mesa, farão as alterações necessárias e adaptarão o texto às necessidades da *performance* (Bassnett, 1991).

Considerando o conceito de representabilidade vago e desprovido de qualquer definição fundamentada e válida, Susan Bassnett (1991) encontra a sua razão de ser na tentativa do tradutor (ou do dramaturgo na posse de uma tradução literal) em exercer maiores liberdades e justificar divergências em relação ao texto de partida. Um dos argumentos de Bassnett contra a representabilidade é o facto de nem todos os textos dramáticos se destinarem à representação e de outros textos excluídos do género dramático poderem ser levados a palco. Todavia, tais textos constituem uma minoria, e não é a sua existência que coloca em causa o carácter performativo latente nos textos dramáticos que, aliás, é o factor que os distingue dos restantes textos literários.

Partindo dos vários argumentos teóricos apresentados, defendemos que o critério da representabilidade deverá estar presente na tradução teatral. O texto dramático não deverá ser traduzido somente enquanto texto literário, mas acima de tudo, enquanto texto performativo, a ser transposto para o palco no contexto da língua e da cultura de chegada. Como tal, o tradutor terá de ter em conta factores linguísticos, culturais e

cénicos, incorporando na tradução significantes visuais, acústicos, gestuais, linguísticos e paralinguísticos. De forma a garantir a representabilidade do texto traduzido, ingressará ainda num processo colaborativo com os restantes elementos da produção que ajudará a determinar se a estratégia de tradução será de aculturação ou de estranhamento, sendo, desta forma, criadas as condições para que o texto traduzido funcione no contexto imediato da *performance*. De acordo com Ortrun Zuber-Skerrit (1984), só depois de o texto traduzido ser testado em palco, discutido e alterado nos ensaios, é que deverá ser publicado para futuras produções ou para os leitores.

O estudo sistematizado da complexidade do fenómeno de tradução teatral é condição para a realização da sua análise e crítica em casos específicos, não só ao nível da análise comparativa entre texto de partida e texto de chegada, mas principalmente no que respeita à contextualização das decisões tomadas por cada tradutor e, ainda, à inserção do texto de chegada no contexto de recepção. Com efeito, a adopção da estratégia de estranhamento ou de naturalização decorre de factores extratextuais e extralinguísticos, inscritos no contexto sociocultural de recepção, dentro de qual entram em funcionamento mecanismos de manipulação e restrições de vária ordem que determinam a mediação e a interacção entre as culturas, e da própria função do texto traduzido no contexto literário, teatral e cultural de chegada.

3. Jornada da Tradução para o Palco

3.1. *Long Day's Journey into Night*: breve contextualização

The highest moral purpose aimed at in the highest species of the drama is teaching the human heart, through its sympathies and antipathies, the knowledge of itself.

Percy Bysshe Shelley, Preface to *The Cenci*

O teatro norte-americano assistiu, no início do século XX, ao surgimento de uma nova consciência estética teatral, inspirada pelo drama moderno europeu e pelos clássicos, pela “New Stagecraft” e pelo método de Stanislavski, com novos teatros empenhados na inovação e na experimentação, bem como na oferta de alternativas aos espectáculos comerciais oferecidos pela Broadway (melodramas, comédias musicais, farsas, comédias românticas, operetas), com encenadores especializados e capazes de incorporar nas suas produções os novos e revolucionários princípios cénicos, com actores treinados em técnica de palco, e com uma nova geração de críticos mais receptiva à experimentação e ao pensamento modernista, entre os quais se destacam George Jean Nathan e Stark Young. Foi neste contexto que, em 1920, estreia, pela primeira vez, no teatro Morosco, em Nova Iorque, uma obra de Eugene Gladstone O’Neill, *Beyond the Horizon*, que lhe consagrou o Prémio Pulitzer e o epíteto de primeiro dramaturgo realmente importante da América.

Inspirando-se em George Bernard Shaw, Émile Zola, Henrik Ibsen, August Strindberg, Fiodor Dostoievski, Friedrich Nietzsche e os poetas decadentistas, O’Neill (1888-1953) reflecte e explora nas suas obras e nas suas produções as tendências literárias e estéticas mais significativas do seu tempo, designadamente o realismo e o naturalismo, o expressionismo e o simbolismo, numa tentativa de encontrar uma voz própria e de criar uma forma de arte que melhor traduzisse em palco a sua visão do que é ou deveria ser o teatro, e que melhor retratasse a verdade da natureza humana.

Escrita após a atribuição do Prémio Nobel da Literatura em 1936 e publicada postumamente em 1956, *Long Day's Journey into Night* é considerada unanimemente a obra-prima de Eugene O’Neill. Composta por quatro actos e centrada em quatro personagens principais, esta obra, por muitos, caracterizada de drama autobiográfico,

com fortes marcas de realismo, relata o trágico e infindável desenrolar de um dia na vida da família Tyrone (cf. Anexos I e II).

De acordo com a vontade de Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night* foi representada pela primeira vez em 2 de Fevereiro de 1956 no "Royal Dramatic Theatre" em Estocolmo, estreando na Broadway em 7 de Novembro do mesmo ano. Em Portugal, foi representada, pela primeira vez, com o título *Jornada para a Noite*, no Teatro Experimental do Porto em Janeiro de 1958, com tradução de Jorge de Sena e encenação de António Pedro. Em 1983, a obra foi traduzida por Paulo Ferreira da Silva Teles, com o título de *Longa Viagem para a Noite*, tendo em vista a sua representação no Teatro Nacional D. Maria II, com encenação de Jacinto Ramos. Foi representada pela terceira vez em 2003 no Teatro de Pesquisa da Comuna, com tradução de Jorge de Sena novamente e encenação de João Mota. A última representação teve lugar em Março de 2009 pela Companhia de Teatro de Almada com tradução de Helena Barbas, intitulada *Longa Jornada para a Noite*¹⁷, e encenação de Rogério de Carvalho. Das três traduções já realizadas, apenas a de Jorge de Sena foi publicada até à data.

3.2. *Jornada para a Noite* (1992) e *Longa Jornada para a Noite* (2008): análise contrastiva e crítica da tradução

A introdução de Mécia de Sena, incluída em *Jornada para a Noite*, fornece informações extratextuais importantes que permitem contextualizar a tradução da obra e delinear a sua génese e desenvolvimento. A pedido de António Pedro, encenador do Teatro Experimental do Porto, Jorge de Sena aceitou fazer a tradução da peça de Eugene O'Neill num curto período de tempo, cerca de um mês. *Jornada para a Noite* estreia na data prevista, a 4 de Janeiro de 1958, em pleno Estado Novo. Um dos actores enfatizou a fluência e a naturalidade da tradução, sublinhando que nenhuma deixa sofrera alterações. A partir deste testemunho, é possível concluir que as réplicas foram proferidas tal como figuram no texto publicado. Outro dado relevante corresponde às alterações e correcções feitas nas didascálias por Mécia de Sena, já que a tradução nunca chegou a ser relida nem revista por Jorge de Sena:

¹⁷ O título inicialmente seleccionado por Helena Barbas fora *Uma longa jornada noite adentro*.

[...] nunca mais lhe pegou e, portanto, nem sequer jamais a releu para limar algumas dificuldades provisoriamente resolvidas sob a urgência de enviar o texto, ou de acertar uma ou outra frase levemente encurtada (sobretudo nas minuciosas indicações cénicas) [...]. Tudo isso me coube a mim fazer agora [...]. (Sena, M., 1992: 10).

A entrevista realizada à tradutora Helena Barbas possibilitou a recolha de elementos que permitiram igualmente aferir as condições e os objectivos do processo tradutório de *Uma Longa Jornada para a Noite*, encenada pela Companhia de Teatro de Almada em 2009 (cf. Anexo III). Dois requisitos como, fidelidade ao texto original e a sua actualização no contexto da recepção, foram solicitados pelo encenador Rogério de Carvalho que, posteriormente, durante os ensaios, efectuou as alterações e as adaptações necessárias para efeitos de palco.

A partir destes dados de grande relevância para a crítica de tradução, é possível afirmar que, quer Jorge de Sena quer Helena Barbas, recorreram a duas estratégias iniciais para a tradução do texto dramático em questão: “treating the theatre text as a literary work” e “translating ‘performability’” (Bassnett *in* Hermans 1995: 90). Em nenhum dos casos se verificou a concretização de outras estratégias possíveis definidas por Susan Bassnett: “using the SL cultural context as a frame text”, “creating SL verse drama in alternative forms” e, por último, “cooperative translation” (*Idem*, 90).

Nesse sentido, a análise que nos propomos realizar compreenderá duas fases. Com base nas contribuições de Werner Köller (1973), Katharina Reiss (2000) e Christiane Nord (1991) no âmbito da crítica de tradução e da análise de relevância textual, a primeira etapa incidirá sobre componentes consideradas pertinentes como a componente semântica, a nível linguístico, e as componentes estilística, cultural e intertextual, a nível pragmático, intrinsecamente associadas ao carácter literário do texto dramático. Apesar de, em outro tipo de textos literários, se poderem igualmente inserir na análise de carácter linguístico as componentes morfológica, sintáctica e prosódica, fortemente associadas à dimensão performativa do texto dramático, estas serão abordadas mais à frente dada a sua íntima ligação com a componente da representabilidade, que exige um tratamento destacado. Tratando-se de textos dramáticos destinados à representação em palco, com a mesma função nas culturas de partida e de chegada, a segunda etapa incidirá sobre esta componente.

A comparação entre o texto de partida e as duas traduções, e das traduções entre si, permitirá aferir os métodos, os critérios e as tendências de cada tradutor e justificá-los à luz da função da tradução, dos objectivos do tradutor (ou das directivas fornecidas pelo agente que pediu a tradução) e do contexto sociocultural.

Desta forma, pretendemos cumprir os objectivos de uma análise objectiva, sustentada e centrada na comparação entre texto de partida e texto de chegada e na análise contrastiva entre as duas traduções, designadamente: a) definir uma teoria da tradução implícita na análise textual; (b) fundamentar a crítica da tradução através de exemplos; (c) ter consciência da diversidade das opções tradutórias possíveis; (d) nos aspectos considerados menos positivos propor uma solução melhor; (e) definir a teoria de tradução seguida pelo tradutor.

3.2.1. Tradução da literariedade

Formalmente, o texto dramático é composto por réplicas e didascálias, característica que os distingue dos restantes textos literários. Indissociáveis da componente dramática intrínseca ao texto, as didascálias possibilitam o acesso à visão do autor relativamente às personagens, ao cenário e à acção. Nesse sentido, não só orientam a transcodificação intersemiótica do texto dramático, como determinam a visualização e a interpretação dos vários elementos do texto por parte do leitor.

Ao longo da obra, Eugene O'Neill apresenta indicações cénicas claras, precisas e minuciosas a vários níveis, desde a fisionomia das personagens aos seus movimentos em palco, desde o modo de proferir as falas à qualidade da voz, desde o estado emocional ao estado psicológico das personagens, desde o vestuário à distribuição e colocação dos adereços em palco. No âmbito das didascálias, defendemos o critério da literalidade, salvo quando este sacrifique a sua fluência e inteligibilidade, impossibilitando a sua compreensão por parte do leitor. Este critério permite uma maior proximidade veiculando as informações do texto original e, no caso da encenação, eventualmente restringindo o espectro das possibilidades de representação de uma dada fala. De qualquer modo, o actor pode e deve enriquecer e aprofundar o movimento, o gesto ou a expressão indicada com a sua própria interpretação e intuição artística.

No Acto I, é descrita a casa de Verão da família Tyrone, muito em particular, a sala de estar, espaço onde se desenrola a totalidade da acção. O detalhe e o realismo da

descrição estendem-se aos próprios títulos das obras que se encontram nas estantes. Nas duas traduções, verifica-se o critério da invariância ao nível do conteúdo informativo, não havendo omissões nem lacunas de tradução, e o seu carácter sequencial e enumerativo é preservado, através da operação da tradução literal. Todavia, é possível verificar que Jorge de Sena adopta uma maior concisão e economia de palavras do que Helena Barbas, decorrente de um menor grau de literalidade:

The astonishing thing¹⁸ about these sets is that all the volumes have the look of having been read and reread. (O'Neill, 1979: 11).

O extraordinário é que estes volumes todos têm o ar de ter sido lidos e relidos. (Sena, 1992: 28).

A coisa mais espantosa relativamente a estas colecções é apresentarem o aspecto de terem sido lidas e relidas. (Barbas, 2008: 4).

No que diz respeito à caracterização das quatro personagens principais, James, Mary, Jamie e Edmund, esta é igualmente pormenorizada incluindo aspectos físicos e psicológicos, bem como estados emocionais. Como tal, o principal critério de tradução deverá ser também a invariância do conteúdo informativo. Contribuindo para a riqueza da descrição, o original apresenta um leque de adjectivos, geralmente apresentados em pares, com a conjunção copulativa “and”, como por exemplo, “thin and pale” (12), “long and straight” (12), “large and beautiful” (12), “broad-shouldered and deep-chested” (13) ou sem ela, como em acontece nos exemplos “young, graceful figure” (12), “full, sensitive lips” (12), “long curling lashes” (12), “deep-set light-brown eyes”, (13), “stolid, earthy peasant” (13), “reddish, freckled tan” (19). Ambas as traduções respeitam esta estrutura e preservam o conteúdo informativo através da predominância do método de tradução literal:

Jamie, the elder, is thirty-three. He has his father's broad-shouldered, deep-chested physique, is an inch taller and weighs less, but appears shorter and stouter because he lacks Tyrone's bearing and graceful carriage. (O'Neill, 1979: 19).

Jamie, o mais velho, tem trinta e três anos. Tem o físico do pai, ombros largos, peito amplo, é um pouco mais alto e peso menos, mas parece mais baixo e mais forte, porque lhe faltam o porte de Tyrone e a sua elegância. (Sena, 1992: 35).

¹⁸ O sublinhado introduzido nos exemplos indicados é da inteira responsabilidade da autora.

Jamie, o mais velho, tem trinta e três anos. O físico é de ombros e peito largos como o pai. Apesar de ser uns centímetros mais alto e pesar menos, parece mais pequeno e forte porque não tem o porte nem a graciosidade de Tyrone. (Barbas, 2008: 11).

Todavia, verificam-se algumas discrepâncias em termos semânticos, designadamente na tradução dos adjectivos “striking”, “shabby” e “wiry”, e diferenças na tradução dos substantivos “farmer”, “peasant” e “sneakers”, resultantes do contexto histórico e sociocultural em que cada tradução se inscreve.

O rosto de Mary, tipicamente irlandês, é descrito como sendo fino, pálido, e de estrutura óssea proeminente, contrastando com a sua figura saudável. Um rosto certamente bonito outrora, mas que ainda preserva o seu encanto:

It must once have been extremely pretty, and is still striking. (O'Neill, 1979: 12).

Deve ter sido extremamente bonito, e ainda é atractivo. (Sena, 1992: 28).

Já deve ter sido extremamente bonita, e ainda é perturbadora. (Barbas, 2008: 5).

Nesse sentido, a tradução de “striking” por “atractivo” é mais adequada. O adjectivo “perturbador” é mais forte em termos conotativos, remetendo para algo que agita, inquieta e intriga, geralmente por motivos negativos. Com efeito, o rosto de Mary, à medida que o dia avança, vai adquirindo características perturbadoras, decorrente da sua recaída. Todavia, no início do Acto I, é imperativo preservar a ilusão da normalidade em Mary e enfatizar a sua beleza e jovialidade. Outras opções de tradução incluem “chamativo”, “impressionante” e “vistoso”.

O adjectivo “shabby” remete para as roupas velhas e pouco apresentáveis de James Tyrone, no Acto I, que tem por hábito vesti-las até ao limite da sua utilidade. Preparado para jardinar, veste um fato cinzento e usado, uma camisa sem colarinho, trás um lenço branco atado ao pescoço e calça uns sapatos pretos sem brilho:

It is commonplace shabby. (O'Neill, 1979: 13).

É vulgarmente pelintra. (Sena, 1992: 30).

[...] apenas a vulgaridade da penúria. (Barbas, 2008: 6).

Perante esta imagem de James Tyrone, os tradutores fazem escolhas diferentes. Jorge de Sena mantém a classe da palavra, traduzindo-a pelo adjectivo “pelintra” que remete para um maltrapilho. Helena Barbas recorre ao substantivo “penúria”, sinónimo

de miséria e de pobreza, algo que não faz parte da realidade financeira dos Tyrone. Como tal, o adjectivo “pelintra” parece ser mais adequado pois remete não só para a aparência de Tyrone naquele dia, como para a sua mesquinhez e avareza, constantemente denunciadas pelo resto da família.

Tyrone é ainda descrito como um homem simples e despretensioso, muito próximo dos seus antepassados irlandeses e da sua origem humilde. Certamente reflexo da evolução da língua e das conotações das palavras, a tradução de Jorge de Sena de “farmer” e “peasant” por “campónio” não parece ser a mais adequada visto a palavra ter adquirido uma conotação depreciativa no contexto actual da cultura de chegada. Como tal, à semelhança da tradutora Helena Barbas, consideramos a tradução de “farmer” por “agricultor” e de “peasant” por “camponês” como as mais adequadas.

A caracterização dos irmãos, Jamie e Edmund, é feita através da sua comparação com Mary e Tyrone. Jamie, o irmão mais velho, assemelha-se muito ao pai, embora não partilhe da sua vitalidade e da sua postura. Edmund, por seu turno, é ligeiramente mais parecido com Mary, muito em particular ao nível da sua sensibilidade nervosa. Magro, febril e pálido, Edmund está claramente doente. Porém, o adjectivo “wiry” atribui-lhe um carácter resistente e forte, apesar da sua condição. Ambos os tradutores, devido a interpretações diferentes, traduzem o adjectivo de forma diferente:

“Edmund is [...] a couple of inches taller, thin and wiry.” (O’Neill, 1979: 19).

“Edmund é [...] um pouco mais alto, muito magro e tenso.” (Sena, 1992: 36).

“Edmund é [...] uns seis centímetros mais alto, magro e desengonçado.” (Barbas, 2008: 11).

“Tenso” veicula uma ideia de ansiedade e de preocupação, que, no início do Acto I ainda não são associadas a Edmund, e “desengonçado” remete para um indivíduo desajeitado, desastrado, sem graciosidade nem elegância. Propomos o adjectivo “rijo” como o equivalente mais próximo. Demais, à semelhança dos adjectivos antecedentes “alto” e “magro”, inscreve-se na caracterização física da personagem.

Edmund veste camisa de colarinho, gravata, calças de flanela e sapatos (“sneakers”) castanhos. A tradução de “sneakers” (O’Neill, 20) por “pantufas” (Sena, 36) e por “ténis” (Barbas, 12) revela o espaço temporal que separa as traduções de Jorge de Sena e de Helena Barbas. “Ténis” corresponde à tradução literal de “sneakers”, um

tipo de calçado que terá surgido na América em meados do século XX. Em Portugal, a sua importação e a proliferação do seu uso no dia-a-dia aconteceria muito mais tarde, justificando a sua tradução por “pantufas” pelo tradutor Jorge de Sena, calçado que, por norma, os homens utilizavam quando estavam em casa. Todavia, tendo em conta que os ténis não eram um tipo de calçado tão habitual em 1958 como nos dias de hoje, o tradutor podia ter traduzido “sneakers” simplesmente pelo termo mais abrangente “sapatos”.

Tal como já foi mencionado anteriormente, as didascálias não se esgotam na caracterização física e psicológica das personagens. Surgem ao longo do texto, introduzidas durante as réplicas ou antecedendo-as. Note-se que praticamente todas as réplicas são complementadas por uma ou mais didascálias. Visto remeterem para acções e movimentos das personagens, e qualificarem as suas reacções, tons de fala e estados de espírito, predominam, em termos morfológicos, verbos no presente do indicativo e no gerúndio, adjectivos e advérbios. Neste plano, o critério de tradução deverá ser a invariância de conteúdo e a equivalência semântica, muito em particular ao nível dos adjectivos, em regra, fortemente marcados pela plurissignificação e sujeitos a interpretações diferentes de tradutor para tradutor.

Cathleen, a empregada dos Tyrone durante a sua estadia na casa de Verão no ano de 1912, é uma personagem claramente secundária, que aparece com algum protagonismo apenas no Acto III durante o seu diálogo com Mary ao final da tarde, altura em que a ronca do nevoeiro começa a fazer-se ouvir intercaladamente. Mary conversa com Cathleen como se de uma amiga íntima se tratasse. Uma camponesa irlandesa nos seus vinte anos, Cathleen é caracterizada, no início do Acto I, como sendo amigável, ignorante, desajeitada e possuída por uma bem-intencionada estupidez.

Após regressarem da cidade, onde foram até à farmácia, Mary insiste que Cathleen lhe faça companhia e deixa-a servir-se de alguns copos de uísque de cujo efeito não sai imune:

Her stupid, good-humored face wears a pleased and flattered simper. (O'Neill, 1979: 97).

O rosto estúpido e bem-humorado tem um ar de agrado e petulância. (Sena, 1992: 113).

A sua cara estúpida e bem-humorada exhibe uma expressão de agrado e lisonja. (Barbas, 2008: 75).

É neste contexto que o seu rosto estúpido e bem-humorado apresenta um sorriso tonto e afectado de satisfação e lisonja. Nesta didascália é essencial explicitar que Cathleen sorri (“simper”), informação que está apenas implícita nas duas traduções. O substantivo “petulância” remete para uma certa atitude de arrogância e insolência, características que não são associadas a Cathleen, nem mesmo na sua condição ébria. Nesse sentido, uma tradução possível, visto explicitar as indicações presentes no texto de partida, seria: “ O seu rosto estúpido e bem-disposto apresenta um sorriso tonto de satisfação e de lisonja”.

No final do Acto IV, Mary, com a jovialidade e a inocência de uma rapariga tímida e bem-educada, desce as escadas, carregando displicentemente num braço o seu vestido de noiva. Desconectada da realidade, trata os filhos e o marido como se fossem estranhos e relata com pormenor eventos da sua juventude como se estivesse a vivê-los novamente. Mary fala para si própria acerca da sua fé na Virgem e na sua vocação para ser freira, decorrente de uma visão que tivera enquanto rezava na capela de Nossa Senhora de Lurdes. É neste contexto que Mary sacode ligeiramente a cabeça numa certa rebeldia:

She gives a little rebellious toss of her head – with a girlish pique. (O’Neill: 1979: 175).

Sacode a cabeça com certa juvenil rebeldia, com tom de menina. (Sena, 1992: 192).

Faz um pequeno movimento de rebeldia agitando a cabeça; com irritação de rapariguinha. (Barbas, 2008: 148).

O substantivo “pique” remete, de facto, para a ideia de irritação, desagrado e aborrecimento, e como tal, a escolha de tradução de Helena Barbas parece-nos ser a mais adequada. A opção de Jorge de Sena é demasiado neutra, comprometendo a transmissão desta atitude quase insolente de Mary.

Para além de algumas discrepâncias em termos conotativos, verificam-se diferenças a outros níveis. O método de tradução mais livre de Jorge de Sena evidencia, com frequência, a omissão de palavras e a simplificação de frases, algo que praticamente não se verifica na tradução de Helena Barbas, desprovida de qualquer lacuna de tradução. Com efeito, visto tratarem-se de didascalias, todas as informações e indicações fornecidas são importantes e, como tal, deverão ser transpostas para o texto de chegada, por mais ínfimas que sejam.

The latter is standing at left of table. (O’Neill, 1979: 97).

A última está de pé junto da mesa. (Sena, 1992: 113).

A última está de pé junto ao lado esquerdo da mesa. (Barbas, 2008: 75).

It has a slightly dishevelled, lopsided look. (O'Neill, 1979: 97).

[...] tem um ar ligeiramente desganhado. (Sena, 1992: 114).

Tem um ligeiro ar despenteado, descaído de um lado. (Barbas, 2008: 75).

With a loose, twisted smile. (O'Neill, 1979: 151).

Com um sorriso. (Sena, 1992: 167).

Com um sorriso solto, de esguelha. (Barbas, 2008: 124).

Importa ainda referir que se verificaram, por vezes, erros de interpretação na tradução de passagens das didascálias:

Edmund sits in a chair by the table, turned half way from his mother so he does not have to watch her. (O'Neill, 1979: 71).

Edmund senta-se numa cadeira ao pé da mesa, meio desviado da mãe, para não ter de a ver. (Sena, 1992: 88).

Edmund senta-se numa cadeira junto à mesa, meio desviado da mãe de modo a que ela não tenha que o observar. (Barbas, 2008: 53).

Nesta indicação cénica da segunda cena do Acto II, é estipulado que Edmund adopta uma determinada posição na cadeira para não ter de olhar para a sua mãe e não o contrário, como Helena Barbas traduz. Com efeito, Edmund evita olhar para Mary que continua a dar claros sinais de nervosismo e de alheamento, comprovando que voltara a tomar morfina.

Porém, este tipo de erro está também patente nas réplicas. Mais do que uma vez, uma frase foi traduzida veiculando o sentido exactamente contrário do original. Este tipo de erro é grave e, dada a simplicidade das frases, do seu significado exclusivamente denotativo, e da inexistência de problemas de tradução, não encontramos nenhum motivo que justifique os seguintes erros. Como tal, considera-se a hipótese de serem erros de revisão ou de tipografia.

TYRONE: If you mean I can't afford one of the fine society doctors who prey on the rich summer people – (O'Neill, 1979: 31).

TYRONE: Se queres dizer que posso pagar um desses médicos da moda que sugam os veraneantes ricos... (Sena, 1992: 47).

TYRONE: Se queres dizer que não posso pagar aos médicos da alta sociedade que andam a sugar os veraneantes ricos... (Barbas, 2008: 21).

MARY: You're just as pretty as any actress he's ever met, and you don't have to use paint. (O'Neill, 1979: 115).

MARY: És tão bonita como qualquer das actrizes que ele conheceu, e não precisas de pinturas. (Sena, 1992: 131).

MARY: Estás mais bonita do que qualquer actriz que ele alguma vez tenha encontrado, e não tens que usar tintas. (Barbas, 2008: 92).

MARY: I'm sorry, dear. I don't mean to be bitter. It's not your fault. (O'Neill, 1979: 75).

MARY: Desculpa, querido, Não tinha intenção de ser desagradável. A culpa é tua. (Sena, 2008: 92).

MARY: Desculpa, querido. Não tinha intenção de ser amarga. A culpa não é tua. (Barbas, 2008: 57).

Determinadas incongruências entre texto de partida e texto de chegada também são possíveis de identificar no âmbito das réplicas. No Acto IV, Tyrone relata o percurso da sua vida profissional enquanto actor, arrependendo-se da compra dos direitos de uma peça que representara vezes sem conta. Através dela, conseguiu ganhar dinheiro mas acabou por não desenvolver o seu talento enquanto actor shakespeariano. É neste contexto que surge a seguinte expressão que, aliás, vem na sequência de uma outra proferida anteriormente, “I had life where I wanted it.”, reflexo do sucesso e do potencial de Tyrone enquanto jovem actor, bem como da sua satisfação e orgulho em contracenar com Edwin Booth em *Julius Caesar* e em *Othello*. Como tal, é importante que o tradutor preserve este jogo que é criado entre estas duas frases, presentes na mesma réplica, símbolo da vitória do destino sobre o sonho e as expectativas de Tyrone:

TYRONE: I had life where I wanted it! [...] And then life had me where it wanted me. (O'Neill, 1979: 150).

TYRONE: A vida era como eu queria! [...] e a vida me sorriu. (Sena, 1992: 166).

TYRONE: Tinha a vida onde a queria! [...] e então a vida tinha-me onde me queria. (Barbas, 2008: 123-124).

Enquanto Helena Barbas preserva a estrutura e o carácter sequencial das duas frases, Jorge de Sena altera-as por completo, muito em particular, a segunda frase, acabando por conferir-lhe o sentido contrário. No contexto em que se insere, a frase “and then life had me where it wanted me” reflecte um sentimento de desilusão, de melancolia e de derrota, algo que não é de todo veiculado pela expressão “e a vida me sorriu”.

O registo linguístico predominante em *Long Day's Journey into Night* é o coloquial, o que se pode verificar nos discursos de cada membro da família Tyrone, em geral, muito semelhantes em termos lexicais, sintácticos e estilísticos e na adopção da norma-padrão do *Standard American English*. Com efeito, são poucos os resquícios da pronúncia e de marcas linguísticas irlandesas:

The Tyrones – James, Mary, Jamie and Edmund – speak in remarkably the same way; O'Neill has not differentiated their voices very much. When Edmund speaks in anger, his utterance is expressed in virtually the same way as James' utterances in anger. When Mary is reflexive, her voice is not unlike that of the others when they are speaking reflectively. (Mann in Bloom, 2009: pp. 9-10).

Apenas Cathleen evidencia um registo estilístico diferente, reflexo da sua condição social e da sua origem irlandesa humilde, patente em escolhas vocabulares tais como “trauneen” (101), “teetotaler” (101), na variante irlandesa de determinadas palavras como “impidence” (103) e “divil” (99) e na discordância entre sujeito e verbo, designadamente “I says” (103). Jorge de Sena recorre a expressões mais populares na tradução das réplicas de Cathleen, preservando e, por vezes, até enfatizando, a especificidade do seu registo: “E é que é, minha senhora!” (114), “atirasse com a gente” (114), “deixe p'ra lá as fraquezas” (117), “a desvergonha do tipo” (119), “posso levar a pinguinha” (122). Na tradução de Helena Barbas, as marcas do registo popular de Cathleen são mais escassas, estando apenas patente nas seguintes expressões: “eu cá até nem me importava” (76), “eu cá sou uma rapariga séria” (76), “só houve cá uma coisa” (80).

Uma das características discursivas comuns a todas as personagens de *Long Day's Journey into Night* que contribui para e enfatiza o seu carácter coloquial é o recurso a expressões idiomáticas e a provérbios que colocam inevitavelmente vários problemas de tradução a serem contornados pelo tradutor.

No que diz respeito às expressões idiomáticas, específicas de língua para língua, é evidente que não podem ser traduzidas literalmente. Como tal, compete ao tradutor encontrar uma expressão idiomática equivalente na língua de chegada que seja apropriada ao contexto em que se insere. Também neste aspecto, verificam-se duas tendências. Não encontrando as expressões idiomáticas equivalentes, Jorge de Sena traduz o seu significado, recorrendo ao método da explicitação, e Helena Barbas opta, por vezes, pela tradução literal.

No Acto I, após o pequeno-almoço, Mary e James dirigem-se para a sala de estar. Durante o seu diálogo, ouvem-se por três vezes as vozes e as gargalhadas de Jamie e Edmund. Tyrone parte logo do princípio que seria ele próprio o motivo da chacota. Quando os dois irmãos entram na sala de estar, elogiam o aspecto saudável de Mary, constantemente preocupada com o seu cabelo e susceptível aos olhares do marido e dos filhos, para tranquilizá-la. Segue-se logo uma troca de palavras de maior críspação entre Tyrone e Jamie, o primeiro acusando o segundo de apostar em corrida de cavalos e de não ter qualquer ambição na vida. Mary, tentando aliviar a tensão, pergunta de que estavam os seus filhos rir. Tyrone, por seu turno, também se mostra interessado, fingindo, com esforço, esquecer a pequena discussão:

With an effort to be a good sport. (O'Neill, 1979: 22).

Com um esforço para não levar as coisas a mal. (Sena, 1992: 38).

A fazer um esforço visível para parecer um bom desportista. (Barbas, 2008: 14).

A tradução de Jorge de Sena, efectuada através da operação de explicitação, parece-nos ser a mais adequada pois veicula o sentido conotativo da expressão que é, de facto, o elemento relevante, ou seja, o esforço em não ficar ofendido, nem dar importância aos comentários dos filhos.

A seguinte expressão surge igualmente no Acto I, numa altura em que Mary pergunta se está com o cabelo desarranjado e comenta que está a ver muito mal. Tyrone responde-lhe, dizendo que os seus olhos são lindos e que ela bem sabe disso. Dá-lhe um beijo que lhe provoca um embaraço tímido e encantador. São nestas circunstâncias que Tyrone diz a Mary que Jamie sabe tão bem quanto ele que os comentários sobre os olhos e o cabelo são uma forma de colher elogios:

TYRONE: Oh, he's on to you, too. He knows this fuss about eyes and hair is only fishing for compliments. (O'Neill, 1979: 28).

TYRONE: Oh, o Jamie não se perde. Sabe muito bem que essas histórias de cabelos e de olhos são uma forma de pescar madrigais. (Sena, 1992: 44).

TYRONE: Oh, ele também gosta muito de ti. E sabe que esta preocupação com os olhos e os cabelos é só para pedir elogios. (Barbas, 2008: 18).

Nenhumas das traduções da expressão “to be on to somebody” aproxima-se do seu sentido original. No caso de Helena Barbas, parece ter havido confusão com a expressão “he's in to you”. Propomos como possível tradução “também não o consegues enganar”.

Uma outra expressão idiomática que gerou problemas de tradução é proferida por Jamie na primeira cena do Acto II. Quando Tyrone finalmente chega para almoçar, após ter estado à conversa com o Capitão Turner, comenta que o ambiente em casa estava pesado e havia uma tensão entre Edmund, Jamie e Mary de se cortar à faca. Jamie insinuara que Mary voltara a tomar morfina, e ela nega-o, fingindo-se de desentendida. Edmund, ainda ingénuo sobre a condição da mãe, chama o irmão de mentiroso e tenta encontrar em Mary algo que sustente essa sua acusação. Como resposta ao comentário de Tyrone, Jamie recorre à seguinte expressão:

JAMIE: You won't be singing a song yourself soon. (O'Neill, 1979: 66).

JAMIE: Cante, que logo dança. (Sena, 1992: 82).

JAMIE: Dentro em pouco também não vais conseguir cantar grande coisa. (Barbas, 2008: 49).

Parece haver uma expressão em português que se adequa ao contexto e tem um sentido equivalente à expressão idiomática inglesa. Nesse sentido, propomos como tradução “Também não vais ter grandes motivos para sorrir.”

No Acto IV, surge uma variante da expressão idiomática “tell it to Sweeney”. Regressado da casa de prostitutas Mamie Burns, Jamie entra em casa completamente embriagado, e, de certa forma, confessa-se ao irmão. Admite amá-lo e odiá-lo. Admite estar orgulhoso do seu “Frankenstein”. Admite que a má influência que tivera sobre Edmund fora propositada. Admite os seus ciúmes e a sua propensão à vingança. É neste contexto que Jamie utiliza a expressão “that goes for Sweeny”, após tecer algumas

considerações muito duras acerca do irmão e do seu talento enquanto escritor. A expressão nega a intenção de Jamie em dizer tais coisas e em querer magoar Edmund:

JAMIE: Hell, Kid, forget it. That goes for Sweeney. You know I don't mean it. (O'Neill, 1979: 164).

JAMIE: Deixa lá, pequeno. Não penses nisso. Foi uma estupidez. Bem sabes que não penso assim. (Sena, 1992: 180).

JAMIE: Raios, Miúdo, esquece isto. E também o Sweeney. Sabes que não tinha intenção. (Barbas, 2008: 137).

Como tal, das duas traduções, a mais aproximada ao sentido da expressão é a de Jorge de Sena. Propomos outras opções de tradução, tais como “Não liguês ao que estou a dizer” ou, num tom mais coloquial, “É tudo treta.”

Em *Long Day's Journey into Night* também se verificam alguns provérbios que, à semelhança das expressões idiomáticas, não podem ser traduzidos à letra, devendo ser seleccionado um provérbio na língua de chegada que seja equivalente ou aproximado.

Jamie utiliza o seguinte provérbio como forma de caracterizar o pai, uma pessoa que nunca mudará a sua forma de ser e de pensar, durante uma discussão sobre a tuberculose de Edmund e a escolha do médico, Dr. Hardy. Todos, à excepção de Tyrone, desconfiam das suas capacidades e acusam Tyrone de o ter escolhido por ser o mais barato da cidade:

JAMIE: Oh, all right. I'm a fool to argue. You can't change the leopard's spots. (O'Neill, 1979: 31).

JAMIE: Está bem, está bem. Sou um parvo em discutir consigo. Mais me valia querer a lua. (Sena, 1992: 48).

JAMIE: Oh, está bem. Sou muito estúpido em discutir contigo. Nunca terás emenda. (Barbas, 2008: 21).

Ambas as traduções veiculam o sentido do provérbio inglês. Todavia, seria possível traduzi-lo, através do método da substituição, por um provérbio em português, nomeadamente “Quem nasce torto, tarde ou nunca se endireita.”

No Acto II, enquanto Tyrone e Jamie podam a sebe, e Mary encontra-se no andar de cima, supostamente a descansar, Edmund está na sala, concentrando-se na sua

leitura. É no início deste acto que entra em cena, pela primeira vez, Cathleen, trazendo um tabuleiro com uma garrafa de uísque, copos e um jarro de água. Cathleen informa Edmund de que são quase horas de almoço e este manda-a chamar Tyrone e Jamie. Em tom de brincadeira e provocação, Cathleen diz apostar que, quando ela sair para chamá-los, Edmund irá aproveitar para beber um copo de uísque às escondidas. Edmund, em tom de ironia inocente, responde-lhe que nem sequer se tinha lembrado disso. É neste contexto que Cathleen profere o seguinte provérbio:

CATHLEEN: Oh no, not you! Butter wouldn't melt in your mouth, I suppose. (O'Neill, 1979: 52).

CATHLEEN: Ora! Ora! Morda aqui... (Sena, 1992: 68).

CATHLEEN: Ah, pois não! E a manteiga não se lhe derrete na boca? (Barbas, 2008: 38).

Também nesta passagem, nenhum dos tradutores encontra um provérbio equivalente. Propomos como possível tradução, o provérbio “A ocasião faz o ladrão” que, embora não seja equivalente ao provérbio inglês, enquadra-se no contexto da réplica de Cathleen.

Com efeito, são várias as expressões coloquiais usadas, muito em particular, por Jamie e Edmund, que colocam problemas de tradução pois o seu sentido só pode ser descortinado através do contexto da enunciação. No Acto IV, durante o diálogo entre Jamie e Edmund, Jamie tenta tranquilizar Edmund em relação à tuberculose e à sua ida para o sanatório:

JAMIE: Hell, you can beat that standing on your head. (O'Neill, 1979: 164).

JAMIE: Que diabo, põe lá isso na tua cabeça. (Sena, 1992: 181).

JAMIE: Raios, consegues vencer aquilo com uma perna às costas. (Barbas, 2008: 138).

A tradução de Helena Barbas parece-nos adequada em termos de sentido e de registo, enquanto a de Jorge de Sena deturpa o sentido original, embora não cause qualquer tipo de estranhamento na cultura de chegada.

A seguinte expressão é proferida por Jamie também no Acto IV, na sequência de uma citação de *Othello* “Therefore put the money in thy purse.” (acto I, cena 3, vv. 352-353) que ilustra a sua convicção de que sem dinheiro, não há salvação possível:

JAMIE: ‘Therefore put money in thy purse.’ That’s the only dope. (O’Neill, 1979: 165).

JAMIE: ‘Portanto, dinheiro na bolsa’. É a única maneira! (Sena, 1992: 181).

JAMIE: ‘Portanto, ponham dinheiro nas vossas bolsas.’ Isso é a única droga. (Barbas, 2008: 138).

O substantivo “dope” não pode ser traduzido literalmente por “droga” neste contexto. Em calão, a palavra “dope” pode significar uma informação privada ou confidencial acerca de algo ou de alguém. Como tal, propomos como tradução “essa é que é a verdade” ou “essa é que é essa”.

Ao longo do texto original surgem com alguma recorrência as palavras “love” e “bad luck”. Curiosamente, ambos os tradutores recorrem a traduções com ênfase diferente. Ao contrário de Helena Barbas, Jorge de Sena nunca utiliza o termo “azar”, traduzindo sempre “bad luck” ou *damnable luck* por “pouca sorte”, de certo modo, atenuando o ambiente pesado e trágico que envolve este dia de Agosto.

Em relação a expressões como “I’ve loved you dearly” (p. 114), “I loved her” (p.142) ou “I love your guts” (p. 156), Jorge de Sena opta sempre pelo verbo “gostar” ou “querer” nas traduções respectivas: “Tenho-te querido profundamente” (p. 131), “Eu gostava dela” (p. 157), “Gosto de ti” (p. 179). Helena Barbas, por seu turno, opta por verbos mais enfáticos como “amar” e “adorar”: “Tenho-te amado apaixonadamente” (p. 91), “Amava-a” (p. 116) e “Adoro-te” (p. 136). A grande parte destas expressões é proferida por Tyrone e, como tal, o uso do verbo “amar” e da palavra “azar” são os mais apropriados pois veiculam a sua tendência em proferir discursos melodramáticos e histriónicos.

Embora o registo linguístico predominante seja o coloquial, verifica-se durante os diálogos e os monólogos o recurso ao calão em expressões e palavras como “loafer”, “rotten crack”, “dope fiend”, “damned fool”, “suckers”, “hophead”, “old quack”, “tightwad”, “dirty bastard”, “bogtrotter idea” e “dirty scallywag”. Geralmente, a palavra em calão é antecedida por um adjetivo. Na tradução destas expressões que aparecem com alguma recorrência e apresentam uma certa variedade, Jorge de Sena tende a omitir os adjetivos, enquanto Helena Barbas traduz todos os elementos que compõem a expressão, preservando, desta forma, a intensidade e, em certos casos, a crueldade, patente no original:

MARY: That lying old quack! (O'Neill, 1979: 118).

MARY: Esse intrujão! (Sena, 1992: 135).

MARY: Esse velho charlatão mentiroso! (Barbas, 2008: 95).

EDMUND: You dirty bastard!" (O'Neill, 1979: 162).

EDMUND: Pulha! (Sena, 1992: 178).

EDMUND: Estupor ordinário! (Barbas, 2008: 135).

No Acto IV, Jamie encontra-se completamente embriagado. Embora Tyrone e Edmund apresentem igualmente sinais de ebriedade, é apenas o discurso de Jamie que se mostra afectado: "Unneshesary information" (155), "Lesh have some light on the sibject" (155), "Thash more like it" (155), "Aw right, if you're shatisfied" (158), "Egzactly" (160). Nesta situação, o tradutor terá duas opções. Por um lado, preservar na tradução estas marcas que reflectem uma dificuldade por parte da personagem em articular correctamente as palavras, conferindo comicidade ao seu discurso. De certa forma, as primeiras réplicas de Jamie constituem o *comic relief* de um acto final de grande densidade dramática, onde os três Tyrone revelam os seus segredos, e Mary surge perdida nas suas memórias e isolada da realidade. Por outro lado, omitir essas marcas e fazer depender a representação do estado ébrio de Jamie única e exclusivamente dos códigos gestuais e quinésicos. Ambos os tradutores decidiram que esta segunda opção seria a melhor, porventura, dando prioridade à inteligibilidade das réplicas por parte do público.

No âmbito da componente pragmática, são de salientar as formas de tratamento. Ambos os tradutores, recorrem a formas de tratamento diferentes. Na tradução de Jorge de Sena, Jamie e Edmund tratam Mary e Tyrone por "a mãe" e "o pai", na terceira pessoa do singular, enquanto Helena Barbas opta pela forma de tratamento "tu", o que poderá ser uma forma de actualizar a obra dramática e aproximá-la dos hábitos linguísticos mais correntes actualmente.

JAMIE: I was only thinking how well you look. (O'Neill, 1979: 20).

JAMIE: Eu estava a pensar no belo aspecto da mamã. (Sena, 1992: 37).

JAMIE: Estava só a admirar o teu belo aspecto. (Barbas, 2008: 12).

EDMUND: Well, you remember, Papa, the ice pond [...]. (O'Neill, 1979: 23).

EDMUND: O papá lembra-se que o tanque de refrigeração [...]. (Sena, 1992: 40).

EDMUND: Bom, lembras-te, papá, do reservatório para fazer gelo [...]. (Barbas, 2008: 15).

Com efeito, um dos problemas mais recorrentes no processo tradutório é o pronome inglês “you” que, consoante o contexto, poderá ser plural ou singular e poderá invocar diferentes formas de tratamento. De facto, na página, o pronome pessoal “you” é propício a suscitar ambiguidade, ambiguidade essa que, todavia, tenderá a desaparecer na representação em palco através dos gestos deícticos por exemplo. Jorge de Sena e Helena Barbas resolvem o problema de maneiras diferentes. Jorge de Sena traduz o pronome pessoal sempre no singular, enquanto Helena Barbas recorre sempre ao plural.

A seguinte réplica de Mary ocorre no Acto I e é dirigida a Edmund num tom reprovador, o que justifica a tradução do determinante “your” e do pronome “you” pelo determinante singular “teu” e pelo pronome oblíquo “ti”. Helena Barbas interpretou a réplica de forma diferente. Como na didascália antecedente, há indicações de que Edmund se senta perto do irmão, a tradutora entendeu que Mary se dirigia aos dois filhos.

MARY: Your father wasn’t finding fault with you. (O’Neill, 1979: 21).

MARY: O teu pai não estava a falar de ti. (Sena, 1992: 38).

MARY: O vosso pai não estava a pôr-vos defeitos. (Barbas, 2008: 13).

Esta tendência é ainda ilustrada pelo exemplo seguinte. Outra réplica de Mary proferida durante uma troca de ofensas entre Edmund e Jamie. A didascália que antecede a réplica indica que Mary, zangada, agarra o braço de Edmund. Como tal, é legítimo partir do princípio que esta repreensão é exclusivamente dirigida a Edmund. Mais uma vez, Helena Barbas apresenta uma leitura diferente que se reflecte na tradução dos verbos para a terceira pessoa do plural, fazendo dirigir a réplica tanto a Edmund como a Jamie:

MARY: Stop this at once, do you hear me? How dare you use such language before me? (O’Neill, 1979: 64).

MARY: Acaba com isso, estás a ouvir? Como te atreves a falar assim diante de mim? (Sena, 1992: 80).

MARY: Parem com isto imediatamente, estão a ouvir-me? Como ousam utilizar uma linguagem destas diante de mim? (Barbas, 2008: 47).

Cathleen, por seu turno, no original, trata os irmãos por “Mister Edmund” e “Mister Jamie”. Também neste caso, Jorge de Sena e Helena Barbas fazem opções de tradução diferentes. Jorge de Sena opta pela tradução “Sr. Edmund” e “Sr. Jamie”, enquanto Helena Barbas opta por “Menino Edmund” e “Menino Jamie”. A tradução de Helena Barbas parece ser a mais adequada ao contexto pragmático, distinguindo entre as formas de tratamento utilizadas por Cathleen em relação a Tyrone e aos seus filhos. Aliás, tradicionalmente, as empregadas costumam tratar os filhos dos patrões por “menino” ou “menino”, independentemente da idade.

Por fim, ainda no âmbito do carácter literário do texto dramático, é de salientar a multiplicidade de referências culturais presentes em *Long Day's Journey into Night*. Em regra, o tradutor tem duas formas de lidar com a cultura estrangeira patente no texto de partida. Poderá recorrer, por um lado, ao método do estranhamento, ou por outro lado, ao método da domesticação. Em relação à tradução teatral, sabemos que o tradutor recorre, geralmente, ao método da domesticação, evitando alusões específicas da cultura de partida que poderiam não ser entendidas pelo público de chegada, sem investigação prévia. Durante os ensaios e a produção do espectáculo caberá ao tradutor fornecer as informações necessárias para a contextualização das referências culturais presentes no original e aconselhar sobre a melhor maneira de contornar os problemas por elas levantados, tendo sempre em conta o horizonte de expectativas do público de chegada. Na tradução para publicação, estas dificuldades são resolvidas mais facilmente através da introdução de notas de tradutor através das quais o tradutor não só explica e contextualiza as referências culturais, como justifica a sua opção de tradução. Segundo Carlos Castilho Pais, “as notas de rodapé estão, variavelmente, a mais, ou fazem falta na obra traduzida. No romance são, quase sempre, intoleráveis; mas aceitam-se facilmente no ensaio, seja qual for a sua natureza.” (Pais 2003).

Das duas traduções estudadas, apenas uma delas apresenta notas de tradutor com alguma abundância. Curiosamente, é precisamente a tradução não publicada de Helena Barbas. Visto não ter participado num projecto colaborativo com encenador e actores, a tradutora terá recorrido a este meio para contextualizar e explicar as referências culturais do texto original, e fornecer indicações bibliográficas acerca das marcas intertextuais que vão surgindo ao longo do texto. *Jornada para a Noite* contém apenas uma nota de tradutor acerca da opereta *The Bells* (Sena, 1992: 174) pois Jamie faz uma

referência a uma das suas personagens, Old Gaspard, o avarento, brincando que seria esse o papel perfeito para Tyrone.

No Acto I, surgem duas referências culturais, uma das quais dificilmente seria entendida pelo público:

MARY: What were you two grinning about like Cheshire cats when you came in? (O'Neill, 1979: 22).

EDMUND: Harker had as much chance as I would with Jack Johnson. (O'Neill, 1979: 24).

A primeira referência é utilizada por Mary, dirigindo-se aos seus filhos que, enquanto estavam a conversar na sala de jantar, soltavam gargalhadas constantemente. Para perceber esta referência que, aliás, é literária mais do que cultural, seria necessário conhecer a obra de Lewis Carrol, *Alice in Wonderland*. Uma das personagens da obra é o gato de Cheshire cuja principal característica é o seu sorriso travesso. Ambos os tradutores optam por omitir esta referência nas suas traduções que, de facto, seria propícia a causar estranhamento:

MARY: De que vinham vocês a rir com esse riso escarninho, quando entraram? (Sena, 1992: 38).

MARY: E de que é que vocês os dois se estavam a rir [como gatos da Alice] quando entrámos? (Barbas, 2008: 14).

A segunda referência cultural remete para o pugilista norte-americano, Jack Johnson (1878-1946), que ganhou o título de campeão mundial de boxe, na categoria de peso-pesado. Ambos os tradutores omitem novamente a referência propriamente dita, evitando o estranhamento, mas mantêm a característica ou a qualidade da mesma:

EDMUND: O Harker tinha tantas probabilidades como eu com um campeão de pesados. (Sena, 1992: 40).

EDMUND: O Harker teve tanta sorte quanta eu teria contra um peso-pesado. (Barbas, 2008: 15).

No Acto III, numa réplica de Cathleen a respeito da ronca do nevoeiro, é apresentada uma referência cultural irlandesa:

CATHLEEN: It's like a banshee. (O'Neill, 1979: 98).

CATHLEEN: Até parece uma vaca! (Sena, 1992: 114).

CATHLEEN: Parece o agouro de um espírito maligno. (Barbas, 2008: 76).

Esta palavra, sem equivalente directo em português, significa, na mitologia irlandesa, um espírito feminino cujo choro pressagiava a morte de um membro da uma família. Diz-se que o “banshee” aparecia para certas famílias irlandesas como os O'Gradys, os Kavanaughs, os O'Connors, os O'Briens e, curiosamente, os O'Neills. A tradução desta referência é particularmente difícil pois implica averiguar se existe um símbolo semelhante nas histórias tradicionais da cultura de chegada. Ambos os tradutores, ao não encontrarem um símbolo equivalente, resolvem este problema de tradução de forma diferente. Jorge de Sena parece ter-se centrado na ronca e no seu barulho e associou-os ao mugido de uma vaca. Helena Barbas, por seu turno, centrou-se no significado da palavra “banshee” para traduzir o conceito, recorrendo ao método da explicitação.

No Acto IV, na sequência da descrição das dificuldades que enfrentara em criança, Tyrone diz a Edmund que ele nunca conseguirá compreender o que o seu pai sofrera, não obstante ter trabalhado arduamente num país desconhecido, muitas vezes sem dinheiro e sem tecto. Segundo Tyrone, essa experiência tinha sido apenas um jogo de aventuras para Edmund. É neste contexto que Edmund, num tom de ironia, refere a sua tentativa de suicídio:

EDMUND: Yes, particularly the time I tried to commit suicide at Jimmie the Priest's, and almost did. (O'Neill, 1979: 147).

EDMUND: Sim, em especial quando tentei suicidar-me Ø, e falhei por pouco. (Sena, 1992: 162).

EDMUND: Sim, particularmente na altura em que tentei cometer suicídio na casa do padre Jimmie e quase consegui. (Barbas, 2008: 120).

“Jimmie the Priest's” constitui uma referência cultural que, aliás, faz parte da própria vida de Eugene O'Neill:

O'Neill paid \$3 a month at Jimmy-the-Priest's, named for its proprietor, who looked more like an ascetic than a saloon keeper. O'Neill described the general sense of resignation at Jimmy's when he had one of the characters in 'Iceman'

remark, early in the play: ‘It’s the No Chance Saloon. It’s Bedrock Bar, the End of the Line Cafe, the bottom of the Sea Rathskeller! . . . it’s the last harbor. No one here has to worry about where they’re going next, because there is no farther they can go.’ (Gelb *in* “The New York Times”, 1985).

Jorge de Sena omite esta referência, e Helena Barbas opta por traduzi-la literalmente, incorrendo num erro pois “Jimmie the Priest’s” trata-se de um bar frequentado por marinheiros e prostitutas.

Uma outra referência cultural que coloca problemas de tradução surge, igualmente no Acto IV, numa réplica de Jamie. Ao contar como fora a sua noite, Jamie relata o seu estado ébrio e melancólico ao chegar à Mamie Burns:

JAMIE: You know how you get when John Barleycorn turns on the soft music inside you. (O’Neill, 1979: 159).

JAMIE: Sabes bem quando é quando a pinga começa a tocar cá por dentro uma música muito doce. (Sena, 1992: 175).

JAMIE: Sabes como ficas quando o Joãozinho do Malte toca música doce no interior de ti. (Barbas, 2008: 132).

A referência cultural “John Barleycorn” remete para uma bebida alcoólica, cerveja ou uísque. A solução de Helena Barbas é deveras criativa pois preserva o carácter cómico da expressão através do diminutivo “Joãozinho” e remete inequivocamente para a ideia de uísque ou cerveja através da palavra “malte”, um extracto usado para o seu fabrico.

Por fim, também associado às referências culturais, o texto original apresenta várias marcas intertextuais. São recorrentes as citações a Shakespeare por parte de Tyrone e Jamie. Jamie cita ainda poemas de Oscar Wilde, Dante Gabriel Rossetti, Rudyard Kipling, e Algernon Charles Swinburne. Edmund cita Friedrich Nietzsche e Charles Baudelaire. Nenhum dos tradutores utilizou outras traduções já publicadas e ambos recorrem aos mesmos critérios, ou seja, o critério da não literalidade, o critério da sonoridade e o critério estético. Com efeito, nestes casos o critério da representabilidade não é contemplado e não se verifica qualquer tentativa de aculturação:

JAMIE: Ford, ford, ford o' Kabul river,
Ford o' Kabul river in the dark!
Keep the crossing-stakes beside you, an' they will surely guide you
'Cross the ford o' Kabul river in the dark. (O'Neill, 1979: 155).

JAMIE: Ó vau, vau, vau do Kabul,
Ó vau do Kabul na Treva!
Segue as estacas do vau, que te guiam
Para passares o Kabul na Treva! (Sena, 1992: 172).

JAMIE: Passa, passa, passa o rio Kabul
Passa o rio Kabul nas trevas!
Fica junto às estacas, decerto te irão guiar
Cruza a torrente do Kabul nas trevas! (Barbas, 2008, 129).

Na tradução de Jorge de Sena, há dois títulos não traduzidos, um de um poema de Oscar Wilde e outro de um poema de Algernon Charles Swinburne:

Quotes with gusto from Oscar Wilde's 'The Harlot's House.' (O'Neill, 1979: 159).
Citando com entusiasmo «The Harlot's House», de Oscar Wilde. (Sena, 1992: 175).
Cita do poema do Oscar Wilde «A Casa da Prostituta». (Barbas, 2008: 132).

He recites from Swinburne's 'A Leave-taking' and does it well [...]. (O'Neill, 1979: 173).
Cita «A Leave-taking», de Swinburne, e diz bem [...].” (Sena, 1992: 190).
Recita de Swinburne «Uma despedida» e fá-lo bem [...].” (Barbas, 2008: 146).

3.2.2. Tradução da representabilidade

Para efeitos de crítica, entender-se-á por representabilidade todos os elementos paralinguísticos que participam activamente na forma como os actores proferem o texto em palco e como esse mesmo texto é recebido pelo público, designadamente a fluência e a naturalidade do diálogo, a prosódia, o ritmo e a duração das réplicas. Como tal, serão analisadas a este nível as componentes prosódica, sintáctica e morfológica.

No artigo *Translation Science and Drama Translation* (1984), Ortrun Zuber-Skerrit estipula que, dado a tradução teatral corresponder à transposição do texto original para o palco da língua e cultura de chegada, um crítico de tradução de teatro deverá analisar não só o texto traduzido, comparando-o com o texto de partida, mas também a própria *performance* teatral no seu todo. Dadas as limitações deste trabalho, designadamente o desconhecimento das notas dos encenadores e o facto de não se ter assistido a nenhum dos espectáculos, não será feita uma análise exaustiva dos signos não-verbais, associados a elementos acústicos, visuais, proxémicos e quinésicos e do seu diálogo no contexto da encenação.

Em *Long Day's Journey into Night*, as réplicas das personagens não excedem, em regra, as seis linhas, à excepção dos monólogos de Tyrone, Edmund e Jamie no Acto IV e dos de Mary nos Actos III e IV, o que confere um forte dinamismo ao desenrolar do enredo.

À semelhança da tradução das didascálias, Jorge de Sena e Helena Barbas apresentam critérios e tendências diferentes na tradução das réplicas. A tradução de Jorge de Sena não se encontra tão presa ao original, verificando-se uma tradução mais livre, centrada na cultura de chegada, e no uso da língua de chegada. Helena Barbas segue o critério da literalidade, centrada no texto de partida, e na norma da língua de chegada. Embora este método não coloque em risco a inteligibilidade do texto, certo é que dificulta, por vezes, a sua representabilidade.

O critério da não literalidade escolhido por Jorge de Sena verifica-se mormente em omissões que simplificam a frase, sem haver perdas significativas que deturpem ou alterem o sentido da frase. Este método contribui não só para uma maior fluência e naturalidade, como também para a preservação do ritmo do diálogo e evita exceder em demasia a própria duração da frase. Devido às próprias características do português, a preservação da duração da frase no original é uma tarefa muito complicada, verificando-se, inevitavelmente, frases maiores que, por conseguinte, demoram mais tempo a serem proferidas. Cabe ao tradutor tentar encontrar um equilíbrio de forma a não quebrar o dinamismo do diálogo.

TYRONE: I've put up with a lot from you because from the mad things you've done at times I've thought you weren't quite right in your head. (O'Neill, 1979: 127).

TYRONE: Tenho-te aturado muita asneira, porque pensava que não andarias bom da cabeça! (Sena, 1992: 143-144).

TYRONE: Tenho aturado muita coisa da tua parte porque com as asneiras loucas que às vezes fazias pensava que não eras lá muito bom da cabeça. (Barbas, 2008: 102).

MARY: Excuses? You mean —? Oh, you can't believe that of me! You mustn't believe that, James! (O'Neill, 1979: 69).

MARY: Desculpas!? Tu...? Não podes supor isso de mim! Não deves, James! (Sena, 1992: 85).

MARY: Desculpas? Queres dizer...? Oh! Não podes acreditar numa coisa dessas da minha parte! Não podes acreditar nisso, James! (Barbas, 2008: 52).

Outra marca da tradução de Jorge de Sena é a alteração da estrutura frásica com a introdução de repetições de determinadas palavras para efeitos de ênfase e densidade dramáticas que funcionam particularmente bem em palco, da síntese de uma frase numa única palavra, ou da alteração do tipo de frase, através, por exemplo, da substituição de uma frase declarativa ou exclamativa por uma interrogação.

Estas estratégias de tradução irão determinar a própria prosódia da frase, designadamente a sua entoação, tom e altura. Nesse sentido, poder-se-á assumir que os critérios tradutórios de Jorge de Sena excediam a página, tendo como preocupação o modo como as réplicas funcionariam em palco e o tipo de efeito que suscitariam no público de chegada. Poder-se-á afirmar ainda que a introdução deste tipo de expressões, muito próximas do uso coloquial da língua de chegada, irá influenciar ou até mesmo determinar não só a forma como serão proferidas, mas também os gestos adequados que completarão o seu significado e veicularão a sua intenção.

TYRONE: What happened? (O'Neill, 1979: 24).

TYRONE: E depois? E depois? (Sena, 1992: 40).

TYRONE: E o que é que aconteceu? (Barbas, 2008: 15).

TYRONE: Never better. She's full of fun and mischief. (O'Neill, 1979: 37).

TYRONE: Nunca esteve melhor. Alegre! Brincalhona! (Sena, 1992: 54).

TYRONE: Nunca esteve melhor. Está cheia de alegria e malícia. (Barbas, 2008: 26).

JAMIE: Hell, how would I know? I'm no Doc. (O'Neill, 1979: 55).

JAMIE: Sei lá! Não sou médico! (Sena, 1992: 71).

JAMIE: Raios, como haveria de o saber? Não sou médico. (Barbas, 2008: 40).

TYRONE: I've never missed a performance in my life. That's the proof! (O'Neill, 1979: 83).

TYRONE: Nunca na minha vida faltei a uma representação! Queres melhor prova?!

(Sena, 1992: 99).

TYRONE: Nunca faltei a um espectáculo em toda a minha vida. Eis aí a prova! (Barbas, 2008: 63).

Outra forma de contribuir para a representabilidade da réplica é o recurso a verbos simples, característica que está mais patente na tradução de Jorge de Sena:

MARY: I won't have it! (O'Neill, 1979: 60).

MARY: Não admito! (Sena, 1992: 76).

MARY: Não tolerarei isso! (Barbas, 2008: 44).

TYRONE: He's poisoned your mind against me ever since you were old enough to listen! (O'Neill, 1979: 144).

TYRONE: Envenenou-te contra mim, desde que tiveste idade para perceber uma palavra!" (Sena, 1992: 159).

TYRONE: Tem andado a envenenar-te contra desde que começaste a ter idade para ouvir." (Barbas, 2008: 117).

TYRONE: I'd left a good job as a machinist to take supers' parts because I loved the theatre. (O'Neill, 1979: 150).

TYRONE: Abandonara um bom emprego como mecânico por amor do teatro. (Sena, 1992: 166).

TYRONE: Havia abandonado um bom emprego como operador de máquinas para aceitar papéis de substituto porque o teatro era a minha paixão. (Barbas, 2008: 123).

Em relação à tradução de frases interrogativas, distinguem-se também duas tendências. Jorge de Sena utiliza apenas os advérbios interrogativos "porque", "quando" enquanto Helena Barbas utiliza as expressões interrogativas "porque é que", "quando é que". Esta segunda opção de tradução confere um carácter mais coloquial às réplicas e aproxima-se da oralidade, verificando-se, todavia, aliterações que deverão ser evitadas

na tradução de qualquer texto dramático, salvo quando constitua uma marca estilística do original.

JAMIE: When did she go up? (O'Neill, 1979: 55).

JAMIE: Quando foi ela para cima? (Sena, 1992: 71).

JAMIE: E quando é que ela foi lá para cima? (Barbas, 2008: 40).

MARY: What makes you think I'm upset? (O'Neill, 1979: 16).

MARY: Porque julgas que eu estou preocupada? (Sena, 1992: 33).

MARY: Porque é que achas que estou preocupada? (Barbas, 2008: 9).

O recurso a frases e expressões usadas coloquialmente contribui também para o enriquecimento da prosódia, conferem uma maior fluência e naturalidade ao texto, e enfatizam o sentido e a intenção da frase no contexto em que ela se insere.

TYRONE: She's moving around a lot. I hope to God she doesn't come down. (O'Neill, 1979: 136).

TYRONE: Lá anda ela, e não é pouco! Queira Deus que não venha cá abaixo. (Sena, 1992: 152).

TYRONE: Está a andar muito de um lado para o outro. Espero por Deus que não venha cá para baixo. (Barbas, 2008: 111).

MARY: There wasn't a nerve in my body. (O'Neill, 1979: 87).

MARY: Era a calma em pessoa. (Sena, 1992: 103).

MARY: Não havia um nervo no meu corpo. (Barbas, 2008: 66).

MARY: How I fussed and worried! (O'Neill, 1979: 114).

MARY: Em que roda viva eu andava! (Sena, 1992: 130).

MARY: Como me atarefei e me preocupei. (Barbas, 2008: 91).

Por fim, há uma frase na tradução de Helena Barbas que é particularmente problemática em termos de representabilidade pois, muito provavelmente, o actor teria de fazer um esforço suplementar na sua dicção, devido às sibilantes e às nasais, para que fosse correctamente entendida pelo público.

MARY: It hides you from the world and the world from you. (O'Neill, 1979: 98).

MARY: O nevoeiro esconde-nos do mundo e esconde o mundo de nós. (Sena, 1992: 115).

MARY: O nevoeiro esconde-nos do mundo e esconde-nos o mundo. (Barbas, 2008: 76).

Tendo em conta os actuais estudos no âmbito da tradução teatral, a presente análise crítica teve os seguintes pressupostos teóricos: a) o estabelecimento de uma relação de equivalência entre texto de partida e texto de chegada, dado o objecto de estudo serem traduções directas, e não versões ou adaptações; B) a premência do critério da representabilidade no âmbito da tradução teatral; c) a influência do contexto histórico e sociocultural no processo tradutório; d) o carácter subjectivo, criativo e teleológico do fenómeno tradutório. Como tal, a partir de um modelo sobretudo descritivo, sem pretensões normativas ou prescritivas consideradas desadequadas perante a complexidade e as idiossincrasias do presente estudo de caso, foram apuradas as principais tendências de cada tradutor, por seu turno, analisadas, avaliadas e, quando possível, justificadas.

4. CONCLUSÃO

A análise crítica e comparativa de *Jornada para a Noite* e *Longa Jornada para a Noite* permitiu a aferição dos métodos, critérios e tendências privilegiados por cada tradutor e possibilitou, ainda, a justificação de determinadas opções de tradução, relacionando-as com o contexto histórico e sociocultural.

Jorge de Sena foi o primeiro a traduzir *Long Day's Journey into Night* para a língua portuguesa, tradução rapidamente encenada e representada em palco. Nesse sentido, mediante a função da sua tradução na cultura de chegada, muito em particular, ao nível do sistema teatral, e as próprias condições do processo tradutório, Jorge de Sena optou, em regra, pelo método livre, evitando a literalidade que, aliás, condicionaria a vertente criativa patente em qualquer tradução literária. Com efeito, simplificou, omitiu e efectuou alterações sintácticas recorrentemente de forma a preservar o dinamismo do diálogo e contribuir para uma representabilidade mais eficaz, capaz de suscitar um determinado efeito imediato no público de chegada.

Helena Barbas, por seu turno, respeitou claramente os dois requisitos iniciais estipulados pelo encenador. Em primeiro lugar, a sua tradução é marcada pelo método literal, sendo inexistente qualquer forma de omissão ou acréscimo arbitrário. Como tal, comparativamente à tradução de Jorge de Sena, a sua tradução apresenta frases mais longas e complexas que, provavelmente, terão sofrido determinados ajustes para efeitos de palco. Este método foi particularmente útil nas didascálias pois, ao contrário do método livre de Jorge de Sena, permitiu a transposição quase integral das indicações cénicas presentes no texto de partida, oferecendo ao encenador os instrumentos necessários para a construção da encenação. Em segundo lugar, efectuou determinadas actualizações, designadamente nas formas de tratamento e em determinados vocábulos, de forma a contribuir para uma maior identificação e aproximação por parte do público relativamente aos acontecimentos representados em palco. Outra característica da tradução de Helena Barbas é a existência de notas de tradutor que, mais uma vez, fornecem informações culturais determinantes para a contextualização e a interpretação de uma dada réplica e, nesse sentido, são determinantes para a encenação em si.

Não obstante o teor essencialmente descritivo da presente crítica, foram detectados erros de tradução e propostas as respectivas soluções. Com efeito, o objectivo da crítica não era a “caça ao erro” mas, perante a existência de determinadas incongruências entre texto de partida e texto de chegada, houve a necessidade de referi-las e resolvê-las.

Embora haja diferenças claras entre as duas traduções, ambas privilegiam, em regra, o método da naturalização, evitando alusões a referências culturais específicas do texto de partida propícias a causar estranhamento e a criar um obstáculo ao entendimento do público de chegada. Contudo, os nomes das personagens são preservados, bem como as marcas intertextuais, maioritariamente de autores ingleses, não se verificando qualquer necessidade de aculturá-los, muito em particular, quando a exposição às culturas anglo-saxónica e norte-americana e à língua inglesa é, actualmente, fortemente vincada.

Com efeito, tendo em conta a síntese exigida na elaboração deste trabalho, o estudo e análise crítica aqui efectuados de *Long Day's Journey into Night* e de duas das traduções em língua portuguesa não foram tão exaustivos quanto se desejava. De qualquer forma, embora tenha apresentado, na generalidade, resposta às questões levantadas inicialmente, certo é que foram surgindo muitas outras que ficam inevitavelmente em aberto, sem excluir uma possível investigação futura, mais aprofundada. Estas referem-se a problemáticas que, para além de não se inserirem nos objectivos apresentados, não teriam espaço no âmbito desta dissertação.

Para concluir, podem destacar-se algumas dessas perspectivas de análise que poderão vir a contribuir igualmente para o estudo da recepção da obra de Eugene O'Neill em Portugal e para um estudo comparativo mais exaustivo das respectivas traduções: a) a eventual relevância do contexto político e sócio-cultural de produção da obra e, em particular, a contextualização da recepção do texto original e a sua influência, a nível do contexto de chegada, nas traduções que foram seleccionadas para este estudo; b) análise contrastiva mais abrangente, contemplando todas as traduções do original estudado, incluindo, nomeadamente, a de Paulo Ferreira da Silva Teles, *Longa viagem para a noite*, anotada pelo encenador; c) abordagem das consequências da dialéctica passível de ser estabelecida entre a tradução propriamente dita e as notas do

encenador em *Longa viagem para a noite*, que, ao fim ao cabo, é aquele que tem a última palavra a dizer em palco.

5. BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Primária

O'Neill, Eugene, *Jornada para a Noite*, Tradução de Jorge de Sena e Introdução de Mécia de Sena. Lisboa: Cotovia, 1992.

O'Neill, Eugene, *Long Day's Journey into the Night*. New Haven; London: Yale University Press, 1979 (1956).

O'Neill, Eugene, *Longa Viagem para a Noite*, Tradução de Paulo Ferreira da Silva Teles, 1983.

O'Neill, Eugene, *Uma Longa Jornada para a Noite*, Tradução de Helena Barbas, 2008.

Bibliografia Secundária

Aaltonen, Sirkku, *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.

---. *Research into Theatre Translation: The Challenge of an Iceberg*, 2002
http://lipas.uwasa.fi/hut/english/aaltonen/challenge_of_an_iceberg.doc
(consultado a 20/12/2009)

Aristóteles, *Poética*, Tradução e notas de Ana Maria Valente e Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Baker, Mona, *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998.

Barthes, Roland, *Essais Critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964.

---. *Image Music Text*, Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

Basílio, Kelly (coord.), *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

- Bassnett, Susan, *Estudos de Tradução*, Tradução de Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 (1980).
- . "Ways Through the Labyrinth" in Hermans, Theo, *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*. London: Routledge, 1985, pp.87-102.
- . "Translating for the Theatre: The Case Against Performability." *TTR*, Vol. IV, Nº1, 1991, 99-111.
- . "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre" in Bassnett, Susan, and Lefevere, André, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- (ed.), *Translating literature*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997.
- and Lefevere, André (eds.), *Translation, history and culture*. London: Cassell, 1995.
- . *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- Bernardo, Ana Maria, "Para uma tipologia das dificuldades de tradução" in *Runa*, Revista Portuguesa de Estudos de Estudos Germanísticos, Porto, 27, (1997-98), pp. 75-94.
- . "A competência tradutória" in *Saberes no Tempo – Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos*. Lisboa: Edições Colibri, 2001, pp. 555-565.
- . *A Tradutologia contemporânea. Tendências e perspectivas no espaço de língua alemã*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- Bloom, Harold (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Long Day's Journey into Night*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- . *Bloom's Modern Critical Views: Eugene O'Neill*. New York: Infobase, 2007.
- Boase-Beier, Jean, and Holman, Michael (eds.), *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- Brilhante, Maria João, e Carvalho, Manuela (org.), *Teatro e tradução. Palcos de Encontro*. Porto: Campo das Letras, 2007.

- Cargill, Oscar, Fagin, N. Bryllion, Fisher, William. F. (eds.), *O'Neill and his plays: four decades of criticism*. New York: New York University, 1961.
- Chevalier, Jean, e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994 (1982).
- Chothia, Jean, *Forging a language: a study of the plays of Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University, 1981 (1979).
- Coelsch-Foisner, Sabine, and Kliein, Holger (eds.), *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- Eco, Umberto, *Dizer Quase a Mesma Coisa Sobre a Tradução*, Tradução de José Colaço Barreiros. Algés: DIFEL, 2005 (2003).
- Elam, Keir, *The semiotics of theatre and drama*. London: Routledge, 1997.
- Espasa, Eva, "Performability in Translation. Speakability? Playability? Or just Saleability?" in Upton, Carole-Anne (ed.), *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Manchester: St. Jerome, 2000.
- Even-Zohar, Itamar, "Polysystem studies", *Poetics Today* 11, 1, 1990.
<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>
 (consultado em 30/10/2009)
- Gelbs, Barbara, "O'Neill 'Iceman' Sprang From the Ashes of His Youth", *The New York Times*, September 29, 1985.
<http://www.eoneill.com/library/on/gelbs/times9.29.1985.htm>
 (consultado em 24/03/10)
- Hermans, Theo, *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*. London: Routledge, 1985.
- . *Translation in systems: descriptive and systemic approaches explained*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- Heylen, Romy, *Translation, poetics, and the stage: six French Hamlets*. London: Routledge, 1993.

- Holmes, J. S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988 (1972).
- . "The Name and Nature of Translation Studies" in Holmes, J. S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988 (1972).
- Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto (ed. com.), *Cadernos de Literatura Comparada -12/13. Teatro em Tradução*. Porto: Edições Afrontamento/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2005.
- Jauss, Hans Robert. *Toward a theory of reception*, Translated by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Johnston, David "Securing the Performability of the Play in Translation" in Coelsch-Foisner, Sabine, and Kliein, Holger (eds.), *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- Koller, Werner, "The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies", *Target* 7:2, Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995.
- Kuritz, Paul, *The making of theatre history*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1988.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literária*, Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004 (1967).
- Lefevere, André, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- . *Translating Literature*. New York: The Modern Association of America, 1994.
- Mamet, David, *Three uses of the knife: on the nature and purpose of drama*. New York: Vintage Books, 2000 (1998).
- Manheim, Michael (ed.), *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University, 2000 (1998).

- Mann, Bruce J., "O'Neill's 'Presence' in *Long Day's Journey into Night*" in Bloom, Harold (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Long Day's Journey into Night*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- Marinetti, Christina, "The Limits of the Play Text: Translating Comedy", *New Voices in Translation Studies*, 1, 2005, pp. 31-47
www.iatis.org-newvoices-issues-2005-marinetti-NV2005.pdf
 (consultado em 15/01/2010)
- Martine, J.J., *Critical essays on Eugene O'Neill*. New York: G.K. Hall, 1984.
- Mateus, Osório, *De teatro e outras escritas*. Lisboa: Quimera, 2002.
- Molinari, Cesare, *História do Teatro*, Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2010 (1972).
- Mounin, Georges, *Linguistique et traduction*. Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976, pp. 89-95.
- Nord, Christiane, *Text Analysis in Translation. Theory, Method and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Translated from German by Christiane Nord and Penelope Sparrow. Amsterdam; Atlanta GA: Rodopi, 1991 (1988).
- . *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome, 2001.
- Pais, Carlos Castilho, "As notas de rodapé na obra traduzida.", *O Língua*, nº3, 2003.
<http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/03/lingua02.html>
 (consultado em 24/03/10)
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 1987.
- . *Theatre at the crossroads of culture*, Translated by Loren Kruger. London: Routledge, 2000 (1992).
- Perteghella, Manuela, "A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation" in Coelsch-Foisner, Sabine, and Kliein, Holger (eds.), *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

- Pfister, Manfred, *The theory and analysis of drama*, Translated by John Halliday. Cambridge: Cambridge University, 1994.
- Pirandello, Luigi (1968), *Écrits sur le théâtre et la littérature: l'humour tragique de la vie*, Traduction de l'italien et introduction par Georges Piroué. Paris: Denöel, 1990.
- Pym, Anthony, Schlesinger, Miriam, and Simeoni, Daniel (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies: investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2008.
- Reinelt, Janelle G., and Roach, Joseph. R. (eds.), *Critical theory and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Reiss, Katharina, *Translation criticism: the potentials and limitations. Categories and criteria for translation quality assessment*, Translated by Eroll F. Rhodes. Manchester: St Jerome, 2000 (1971).
- Rouse, John, "Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities" in Reinelt, Janelle G., and Roach, Joseph. R. (eds.), *Critical theory and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Schleiermacher, Friedrich, *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, Tradução de José M. Miranda Justo. Porto: Porto Editora, 2003.
- Sena, Mécia de, "Introdução" in O'Neill, Eugene, *Jornada para a Noite*, Tradução de Jorge de Sena e Introdução de Mécia de Sena, Lisboa, Cotovia, 1992.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- Snell-Horny, Mary, *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995.
- Steiner, George, *Depois de Babel. Aspectos da Linguagem e Tradução* (tradução de Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água, 2002 (1975).
- Suh, Joseph Che, "Compounding issues on the Translation of Drama/ Theatre Texts", *Meta: Translators' Journal*, Vol. 47, nº 1, 2002, p. 51-57.

- Törnqvist, Egil, “Long Day’s Journey into Night” in Bloom, Harold (ed.), *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Long Day’s Journey into Night*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 1982.
- Upton, Carole-Anne (ed.), *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Manchester: St. Jerome, 2000.
- Vasques, Eugénia, *O que é teatro*. Lisboa: Quimera, 2003.
- Venuti, Lawrence (ed.), *The translation studies reader*. New York: Routledge, 2006 (2000).
- Zatlin, Phyllis, *Theatrical translation and film adaptation: a practitioner’s view*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.
- Zuber-Skerrit, Ortrun (ed.), *Page to stage: theatre as translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.
- Zurbach, Christine, *Tradução e prática do teatro em Portugal de 1975 a 1988*. Lisboa: Edições Colibri, 2002.
- . “Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais” in Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto (ed. com.), *Cadernos de Literatura Comparada -12/13. Teatro em Tradução*. Porto: Edições Afrontamento/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2005.
- . *Tradução teatral: o texto e a cena*. Lisboa: Caleidoscópio, 2007.

ANEXO I

O presente anexo apresenta uma sinopse, da autoria de Egil Törnqvist, constituída essencialmente por dados biográficos, ordenados de forma cronológica, acerca de cada membro da família Tyrone James, Mary, Jamie e Edmund, e pelo relato dos acontecimentos que antecedem o dia 12 de Agosto. Esta sinopse pode ser consultada em “Long Day’s Journey into Night”(Bloom, 2009: 181-183).

The prescenic story of *Long Day’s Journey* reads as follows (acts/scenes indicating the plot within parentheses):

1847. James Tyrone born (I).

His father a poor immigrant from Ireland (III), deserts his wife and six children after one year in the U.S. and returns to Ireland, where he dies (III), probably by intentionally taking poison (IV).

1857. Tyrone had to finish school at the age of ten to begin work in a machine shop 12 hours a day (III) for a wage of 50 cents a week (IV).

1857. Mary Cavan born (I).

Her father, a well-to-do businessman, is attached to her as she is to him (I). He spoils her. The relationship between her and her mother is fairly tense (III). From the age of 40 the father takes to drinking, and alcohol plus consumption cause his death (I, II.1).

Mary is brought up in a convent where she has many friends (II.2). She takes piano lessons and is so much praised for her musical talent that she dreams about becoming a concert pianist. Even more she dreams about becoming a nun (III), especially after having had a religious revelation (IV).

Tyrone becomes a supernumerary and eventually a full-fledged actor, very successful in Shakespearean parts (IV).

1874. His artistic apogee occurs when he is playing Othello to Booth’s Iago (IV).

1875. When graduating from the convent (IV), Mary has had no experience of theatre (III).

She and Tyrone fall in love at first sight, when she and her father visit him in his dressing room after a performance. Tyrone is now a handsome man and a star (III). Mary is beautiful (IV). Her mother does not approve of her daughter's marrying an actor (III).

1876. Tyrone and Mary marry: While on honeymoon Tyrone is once badly drunk and carried back to their hotel room (III). Mary later finds that only alcohol can make him generous (II.1, IV). A former mistress sues Tyrone (II.1).

1877-1912. Mary accompanies Tyrone on his tours throughout the U.S. They stay in cheap hotels (II.1). After the children are born a nurse joins them (IV).

Jamie born (I).

CA. 1880. As the hero in a melodramatic play Tyrone gets an income of \$35-40,000 per season. The success marks the end of his career as a serious artist (IV).

1884. Eugene born (II.2).

1886. Eugene dies of measles caught from Jamie. When this occurs he is looked after by Mary's mother, since Mary, at Tyrone's request, has joined him on a tour (II.2).

1888. Edmund born (I). After his birth Mary is sick for a long time (II.2). She gets rheumatism in her hands and her hair begins to turn gray. To cure her a "quack" gives her morphine (I).

1888-1912. Mary is for long periods a drug addict.

Unlike Jamie, Edmund is frail. When the boys are sick, Tyrone gives them whiskey as medicine (III).

CA. 1900. In desperate want of morphine, Mary tries to commit suicide by drowning herself. Shortly after this Edmund learns about her addiction (II.1, IV).

Contrary to Mary's wish Tyrone insists on building a summer house (I).

Although a promising student (III), Jamie is expelled from several schools (I) owing to abuse of alcohol (III).

[1907]. Edmund is expelled from college (I).

Jamie, acting in Tyrone's company, often leads to dissipated life on Broadway. He spends the summers with his parental family working on the grounds for board and lodging (I).

[1908-9]. Edmund is dragged into dissipations by Jamie (I).

[1910]. Edmund becomes a sailor (I) and has a rough time, culminating in a suicide attempt (IV).

June 1912. Mary goes to a sanatorium where she is treated for her “disease”. After her return to her family, she spends two healthy months with them, putting on weight (I).

Tyrone buys her an automobile and hires a chauffeur (II.2).

Shortly after Mary’s return, Edmund falls ill (II.2). They all hope it is just a bad summer cold. Mary begins to worry about him (I).

August 1912. Edmund starts working for a local newspaper, writing articles and poems for it (I).

Two days previously. Tyrone, now a big property owner, meets McGuire, a property speculator, and discusses a new “bargain” with him (I).

Jamie and Edmund visit Doctor Hardy, the family doctor. Edmund is told he probably suffers from malaria (I) and should avoid drinking (II.1).

Previous day. Tyrone visits Doctor Hardy and learns that Edmund probably suffers from consumption and should be sent to a sanatorium (I).

Previous night. It is foggy and the foghorn keeps moaning. Tyrone and Jamie keep snoring (I).

3 A.M. Jamie and Edmund hear how Mary goes to the spare room, where she remains for the rest of the night (I).

CA 8 A.M. They all have breakfast.”

ANEXO II

O presente anexo apresenta um plano organizado por Egil Törnqvist, com os principais acontecimentos da intriga de Long Day's Journey into Night. Este plano pode ser consultada em “Long Day's Journey into Night”(Bloom, 2009: 181-183).

The interscenic action in this “*day at the end of August, 1912*” can be construed as follows:

8:30-9:15 a.m. Act I

9:15 a.m.-12:45 p.m. Edmund joins Jamie by the hedge. Then reads. Tyrone and Jamie cut the hedge. Mary takes a morphine injection.

12:45-1:00 p.m. Act II.1

1:00-1:15 p.m. All except Mary have lunch.

1:15-1:45 p.m. Act II.2. Mary offstage, takes another injection.

1:45-6:30 p.m. Tyrone and Edmund see Doctor Hardy independently of one another around 4 p.m. They are both informed that Edmund suffers from consumption. Tyrone talks to Hardy and a specialist about sending Edmund to a state sanatorium.

Tyrone then meets McGuire at the Club and is persuaded by him to go for a new property “bargain.”

Jamie and Edmund later meet McGuire at a hotel bar, where their suspicions about Tyrone's new business transaction are confirmed.

Mary, Cathleen and Smythe, the chauffeur, drive to the drugstore to buy more morphine. Mary takes another injection.

6:30-7:15 p.m. Act III. Jamie absent, in town.

7:15-11:45 p.m. Tyrone has dinner alone, then spends the evening playing solitaire and drinking.

Edmund takes a walk on the beach, drops in at the Inn twice and has plenty to drink.

Jamie, still in town, also spends the time drinking, then visits Mamie Burns' brothel.

Mary takes one or more injections.

11.45: 12.30 p.m. Act IV.

ANEXO III

Entrevista a Helena Barbas, Fevereiro de 2010

Como surgiu a oportunidade de fazer a tradução de *Long Day's Journey into Night* de Eugene O'Neill?

Foi uma proposta do Joaquim Benite, Director da Companhia de Teatro de Almada, para o Rogério de Carvalho que iria encenar a peça.

Já tinha traduzido para teatro antes?

Comecei a fazer traduções em 1994, mas para teatro só me estreei em 1997, com uma peça do Gregory Motton, a encomenda do Jorge Silva Melo, para o Centro Cultural de Belém. O grande desafio surgiu em 2001, quando o Joaquim Benite me pediu para traduzir *O Mercador de Veneza* de Shakespeare.

Teve algum tipo de indicações por parte do encenador antes de começar a traduzir?

As experiências têm sido muito diversas. No caso de *O Mercador de Veneza* o Joaquim Benite disse-me que tinha feito uma promessa ao Francisco Costa que iria representar o Shylock. Foi a primeira vez que traduzi sabendo quem iam ser os actores, o que é uma prática muito interessante, porque permite visualizar as personagens e as respectivas falas. No caso de *A Longa Jornada* de O'Neill a situação foi um bocado diferente; embora soubesse que o actor principal iria ser o Marques de Arede, tive poucos contactos com o encenador na altura, e a única coisa que o Rogério de Carvalho me pediu foi que fosse o mais fiel possível ao original – já conhecia a tradução do Jorge de Sena – e queria uma versão mais actualizada.

A tradução desta obra foi feita de forma isolada, ou seja, independentemente da sua posterior representação em palco, ou esteve, como tradutora, integrada num processo colaborativo com o encenador e os actores? Esteve presente nos ensaios ou em leituras de mesa, de forma a permitir algum tipo de troca de ideias e de pareceres com o encenador ou actores acerca da tradução da peça, da sua representação e encenação?

Noutras peças acompanhei os ensaios – de mesa e palco. No caso de *O Mercador* fiz inclusive uma apresentação do autor e da peça no primeiro ensaio de mesa; depois o texto foi sucessivamente ajustado todas as noites em cada ensaio. Com *A Longa Jornada* não foi assim; o Rogério de Carvalho tem uma relação muito particular com os actores e não quis interferir. Por sua vez, o texto que entreguei era um documento de trabalho, e fizeram as adaptações que entenderam necessário sem me consultar. Neste momento estou a traduzir *Mourning Becomes Electra* – também do O'Neill – e desta vez o Rogério de Carvalho está a pedir-me um maior envolvimento, que faça também trabalho de dramaturgia

Como encarou o texto original e a respectiva tradução: enquanto texto literário para ser lido isoladamente, por exemplo, ou enquanto texto teatral para ser apresentado publicamente, no contexto de um espectáculo?

Encaro os originais sempre como textos literários, com essa grande responsabilidade. O documento que entrego será a versão literal, literária, passível de ser publicada em livro e lida por si. Mas sendo um texto teatral considero indispensável acompanhar o seu funcionamento em palco – adaptá-lo às exigências de cena, do encenador, dos actores e suas idiossincrasias. A tradução publicável poderá ser usada por qualquer outro encenador; a versão do palco será sempre original e única, na medida em que está enquadrada num espectáculo específico.

Como se preparou para esta tradução? Efectuou algum tipo de investigação? Consultou outras traduções, designadamente a de Jorge de Sena?

Neste caso já conhecia o texto. Por norma só faço investigações depois de fazer a primeira tradução em bruto – para não ser influenciada. Para as revisões faço então pesquisa, leio ensaios sobre a peça, e na revisão final comparo o meu texto com outras traduções acessíveis. No caso de *A Longa Jornada* tinha a responsabilidade de estar a confrontar-me com um monstro como o Jorge de Sena, que usei meticulosamente, mas também comparei com as traduções brasileira, castelhanas (espanhola e mexicana) e francesa.

Como tradutora parece-lhe enriquecedor este tipo de trabalho de pesquisa anterior à tradução, quer sobre o autor original, quer sobre outras traduções já existentes? Ou prefere partir para a tradução apenas tendo feito a leitura e a análise do texto original?

Cada tradutor terá o seu método de trabalho. No meu caso, como disse, prefiro saber o menos possível sobre os antecedentes. Nem faço qualquer trabalho de análise literária. Centro-me obsessivamente no texto, e recorro a dicionários etimológicos quando tenho

dúvidas sobre o sentido de algum termo; registo hipóteses e alternativas para escolha futura.

Quais foram as suas principais preocupações e critérios nesta tradução?

A minha preocupação é sempre de ser o mais fiel possível ao original, e tentar reproduzir as falas num tipo de linguagem que funcione na oralidade do português – por exemplo, evitar esdrúxulas, cacofonias, crases, etc. Também tenho tentado actualizar os textos recorrendo ao tratamento por ‘tu’ entre as personagens que o permitem; usar vocabulário do campo semântico do original mas que seja suficientemente recente.

Quais foram as principais dificuldades levantadas pelo texto de O'Neill?

No caso de *A Longa Jornada*, a maior dificuldade foi sentir que o texto não estava ‘acabado’ e não haver uma edição crítica (tive a sorte de esta ter saído ainda a tempo das revisões). Depois, a personagem principal, James Tyrone, era um actor shakespeariano frustrado, cheio de ‘tiques’ teatrais – o que em português corria o risco de cair na figura do ‘canastrão’. Em terceiro lugar foi a quantidade e pormenor das didascálias, que controlavam muito a interpretação teatral, e logo as possibilidades do próprio texto.

Em alguma altura encontrou situações de tradução que considerou, à partida, intraduzíveis? Como é que ultrapassou esses problemas de tradução, uma vez que, lendo o seu texto, não existem lacunas de tradução?

Não considero que existam passos intraduzíveis – há momentos mais difíceis de contornar do que outros. As possíveis lacunas tento ultrapassá-las dando a versão que se me oferece como a mais plausível e, quando necessário, ponho uma indicação em nota a chamar a atenção para o assunto. De certa forma deixo o problema para ser resolvido pelo encenador. No caso de *A Longa Jornada* a quantidade e pormenor das didascálias acabou por ser também uma ajuda.

A sua tradução é, na generalidade, marcada pela literalidade. Não efectuou quaisquer omissões, simplificações ou acréscimos. Porque optou por essa via?

Opto sempre pela via da literalidade, em particular nas traduções literárias. É por isso que, no caso da poesia, só aceito que seja publicada em edições bilingues. No caso do teatro, porque penso que tenho que entregar um documento de trabalho fiel ao encenador e aos actores, que depois poderão cortar ou acrescentar o que entenderem necessário.

Até que ponto a questão da representabilidade do texto foi um aspecto importante para a sua tradução?

Entendo que a tradução de/para teatro deverá estar contaminada pela representabilidade. Este aspecto poderá às vezes ajudar a fazer algumas opções, em termos de sentido, ou sintaxe. E penso que a representabilidade é tornar o texto fluido – paradoxalmente ocultá-lo. O texto é o alicerce do trabalho teatral, e deve ser invisível como todas as fundações.

No processo de tradução as suas opções foram sendo, de alguma forma, condicionadas pela questão da recepção? Por outras palavras, procurou naturalizar e actualizar o texto para os dias de hoje e para o nosso público, ou, pelo contrário, tentou preservar algum “estranhamento” para usar a expressão de Schleiermacher?

No que respeita ao meu trabalho, penso que a linguagem dos textos teatrais têm que ser o mais clara possível, porque aqueles são triplamente mediatizados – pela tradução, pela encenação, pela dicção dos actores. Também não podemos esquecer que as personagens são, e em muito, caracterizadas pela linguagem. No caso de *A Jornada*, sendo Mary Tyrone uma ‘drogada’, o tema acaba por ser muito actual, e procurei o vocabulário do nosso (triste) presente – penso que permitiu um enquadramento acessível ao público, não deixando de respeitar as intenções do autor. Uma outra das estratégias que tenho adoptado (comecei com *O Mercador*, e na altura foi um pouco ‘escandaloso’) é pôr as personagens a tratarem-se por ‘tu’ sempre que possível. Penso que um certo estranhamento é preservado ao manter-se o nome original – ‘estrangeiro’ – das personagens; mas o estranhamento não pode afectar o possível envolvimento do espectador.

Esta obra é, de certo modo, sombria, mas apresenta também alguns rasgos de comicidade. Como resolveu, no acto de tradução, a interpretação e apropriação de determinadas características estilísticas do texto, essenciais para a sua representação em palco, e depois transpô-las para outra língua, preservando o seu efeito na cultura de chegada?

A transcrição do cómico é um dos aspectos mais difíceis, porque os sentidos de humor são muito nacionais e particulares. Quando é muito subtil, pode escapar à tradução. No caso de *A Jornada*, o cómico de palavras é conseguido pela repetição de termos, ou sotaques. Por exemplo, no caso de Cathleen, traduzi sem reproduzir a má dicção e deixei referência em nota. Para o cómico de situação, se não ficar evidente no texto de chegada, também deixo em nota a informação para o problema ser resolvido pelo encenador - a linguagem gestual pode suprir estas falhas.

Nesta peça, verificam-se referências intertextuais a William Shakespeare, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Rudyard Kipling, Ernest Downson, Dante Gabriel Rossetti, bem como referências culturais muito específicas, tais como *banshee*, *Old Gaspard*, e *John Barleycorn*. Que tipo de dificuldades foram levantadas nesse âmbito e qual foi o seu principal critério na transposição desses elementos para o texto de chegada?

As referências intertextuais são tratadas da mesma maneira que o texto em si. Faço primeiro a tradução em bruto, e depois vou consultar outras traduções existentes – em português e noutras línguas. No documento final uso uma tradução minha, para manter o tom; tento que haja rima quando é possível, e deixo em nota o original. Quando os poemas são cantados, mantenho o sentido, o número de sílabas dos versos e deixo à música a função de substituir a rima. Quando se trata de canções populares, registo em nota as informações sobre cada circunstância em que foram criadas, lançadas, e se tinham algum sentido social ou político. No caso particular do termo *banshee*, traduzi por ‘espírito maligno’ e pus a indicação em nota.

Relativamente às formas de tratamento, optou pelo “tu”. É consensual que o “you”, em língua inglesa, nem sempre é de fácil tradução. Que razão ou razões a levaram a fazer essa opção?

As traduções do inglês permitem isso pois o ‘you’ não é tão solene como o ‘vós’, nem distanciador como o ‘você’. Como disse, fiz a experiência em 2001 com *O Mercador de Veneza*, e com o apoio do Joaquim Benite que tem sempre um respeito enorme pelos textos e é, ao mesmo tempo, um grande ‘bicho de teatro’. E o facto é que funcionou muito bem em palco. Hoje em dia o uso do ‘tu’ generalizou-se socialmente – torna as frases mais curtas, as falas mais rápidas, e dá mais dinamismo ao texto teatral.

Teve algum tipo de dificuldade de tradução relativamente às expressões mais ofensivas e agressivas trocadas entre Tyrone, Jamie e Edmund dado serem muito variadas e de muitas delas nem constarem do dicionário? Como ponderou a sua tradução?

O problema com o calão é que obriga a procurar um equivalente em termos de violência, e aqui muitas vezes não pode ser literal no sentido, exige uma gradação. Dava-lhe o exemplo do ‘fuck’ inglês, que se generalizou, e que em português poderá ser substituído por ‘merda’. De resto é também difícil porque o vocabulário português nessas áreas não é lá muito rico, ou é muito ‘especializado’ e corre-se o risco de não ser entendido pelo público.

Qual foi o seu critério para a tradução do título?

A tradução dos títulos às vezes é um problema muito grande, e no O'Neill é enorme. Já havia traduções em português, incluindo a do Sena, o que implicava fazer uma opção diferente. Andei uns dois meses a considerar alternativas, e depois fui discuti-las com o Joaquim Benite, que decidiu pela que ficou. Ando com o mesmo problema com a *Electra* – já tenho uma página de hipóteses para títulos – e estou à espera de uma reunião no teatro para se decidir qual o que funcionará melhor. Aqui também é importante ter em conta que o título vai ser usado nos programas, e em cartazes publicitários a anunciar a representação – tem que ‘vender’ o espectáculo.

Sabe se a sua tradução sofreu alguma alteração por parte do encenador?

Quase não foi alterada, mas são sempre adaptadas nos ensaios. É importante ver que emendas vão sendo feitas aos textos porque quase sempre há sugestões muito interessantes.

Gostou do resultado da tradução em palco?

Não vi a peça de seguida (*mea culpa*). Diria que houve falas do James Tyrone que ficaram um pouco palavrosas em palco, mas o original era mesmo assim e fazia parte da caracterização, não daria para alterar grande coisa porque não se pode mudar muito o registo.

Pensa publicá-la?

Normalmente as peças têm sido publicadas quando da estreia, e esta não o foi. Mas como estou a traduzir a *Electra*, e o Joaquim Benite está a pensar fazer uma sessão de homenagem ao O'Neill, não sei se a Companhia de Teatro de Almada aproveitará para publicar algum dos textos nessa altura. Para publicação este texto teria que ser revisto e receber um prefácio.

Quais os aspectos mais aliciantes na tradução teatral? Que diferenças encontra relativamente à tradução de narrativa ou de poesia?

O grande encanto da tradução teatral é ser um trabalho dirigido para um objectivo, e de grupo. Tem o prazer da tradução isolada da obra literária, e nesta perspectiva aproxima-se mais da poesia do que da narrativa pelas exigências de musicalidade, de prosódia. Depois tem o aspecto prático de ter que ser adaptada à interpretação do encenador e dos actores, que acabam por ser os nossos leitores mais imediatos e privilegiados. E vai

contribuir para um espectáculo, em que culminam todos os esforços individuais, e que é oferecido à apreciação do público. Os riscos de desagrado também são maiores.

Para terminar, alteraria algum aspecto da sua tradução?

Decerto que se a fosse rever agora haveria alterações a fazer. O trabalho de tradução nunca está terminado.